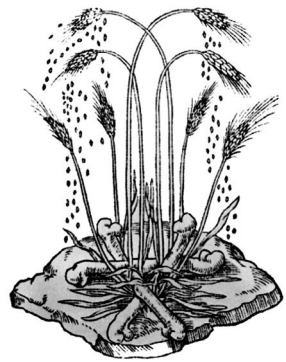
Достоевский и мировая культура

филологический журнал

Зёрна пшеницы и другие травы, посеянные и умершие в земле, восстановляются и идут в рост: так и человеческие тела, повергнутые смертью, будут восставлены в славе через всеобщее воскресение

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою, потеряет ее; а ненавидящий душу свою в мире сем, сохранит ее в жизнь вечную.

#2/2026



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. — 2026. № 2 (34)
М.: ИМЛИ РАН, 2026. —392 с.

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: В основе композиции Дарьи Тихомоловой лежит эмблема из Claude Paradin's Devises heroïques (Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557. P. 258), под девизом Spes altera vitae («В надежде на жизнь иную»). Подпись: «Зёрна пшеницы и другие травы, посеянные и умершие в земле, восстановляются и идут в рост: так и человеческие тела, повергнутые смертью, будут восставлены в славе через всеобщее воскресение»

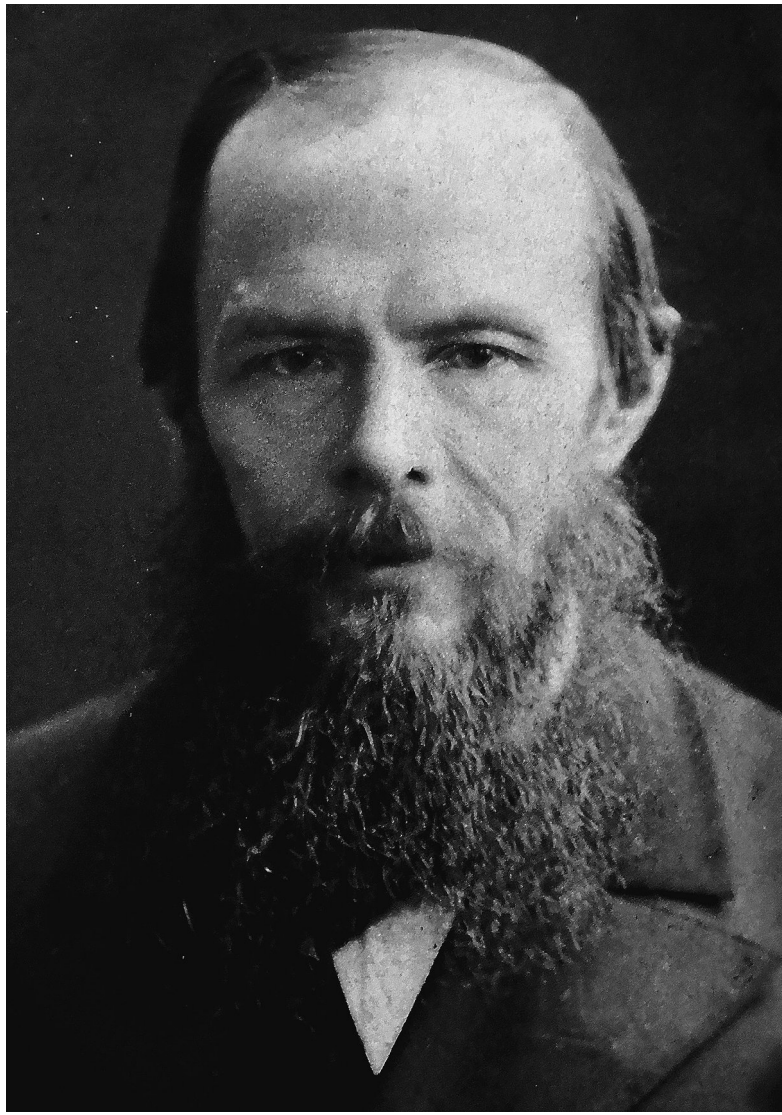
DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. — 2026. No. 2 (34)
Moscow, IWL RAS, 2026. — 392 p.

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: Povarskaya 25A, bld 1, 121069 Moscow
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Picture, right: F.M. Dostoevsky. Photo by K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: The composition by Daria Tikhomolova is based on the Emblem from Claude Paradin's Devises heroïques with the motto Spes altera vitae ("In hope of another life"). Caption: "The grains of wheat and other plants, sown and having died in the earth, revive and take on new growth: so too the human bodies laid low by Death shall be raised up in glory through the general resurrection"



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 2/2026

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
и
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 2/2026

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, 2026. – No. 2. – 392 p.
ISSN 2619-0311 (Print)
ISSN 2712-8512 (Online)

Founded in 2018. Quarterly edition

Editors

Tatiana Kasatkina (Editor-in-Chief)
Nikolay Podosokorsky (First Deputy Editor-in-Chief)
Tatiana Magaril-Il'iaeva (Deputy Editor-in-Chief)
Caterina Corbella (Executive Secretary)

Editorial Board

Valentina Borisova, Fyodor Dostoevsky's Memorial Apartment, Vladimir I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)
Olga Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Pavel Fokin, Fyodor Dostoevsky's Memorial Apartment, Vladimir I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)
Anastasia Gacheva, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Maria Candida Ghidini, University of Parma (Italy)
Tatyana Kovalevskaya, Russian State University for the Humanties (Moscow)
Alexander Krinitsyn, Lomonosov Moscow State University (Moscow)
Olga Meerson, Georgetown University (USA)
Natalia Tarasova, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (St. Petersburg)
Vadim Polonsky, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Liudmila Saraskina, State Institute of Art Studies (Moscow)
Vladimir Viktorovich, State Social and Humanitarian University (Kolomna)
Olga Yuryeva, Irkutsk State University (Irkutsk)
Zhang Biange, Beijing International Studies University (Beijing, China)

International Editorial Council

Carol Apollonio, Duke University (Durham, USA)
Vsevolod Bagno, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (St. Petersburg)
Dmitry Bak, Director of the State Literature Museum (St. Petersburg)
Giuseppe Ghini, University of Urbino (Urbino, Italy)
Aleksey Dostoevsky, Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg)
Caryl Emerson, Princeton University (New Jersey, USA)
Natalya Kornienko, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Katalin Kroo, Eötvös Loránd University (Budapest, Hungary)
Alexander Kudelin, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Rizuko Kidera, Kyoto Sangyo University (Kyoto, Japan)
Marina Shcherbakova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Enisa Uspenskaya, University of Arts (Belgrade, Serbia)
Valentina Vetlovskaya, Institute of Russian Literature RAS (Moscow)
Igor Volgin, Dostoyevsky Fund (Moscow)

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2026. – № 2. – 392 с.
ISSN 2619-0311 (Print)
ISSN 2712-8512 (Online)

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

Редакция

Татьяна Александровна Касаткина (главный редактор)
Николай Николаевич Подосокорский (первый заместитель главного редактора)
Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева (заместитель главного редактора)
Катерина Корбелла (ответственный секретарь)

Редколлегия

Ольга Богданова, ИМЛИ РАН (Москва)
Валентина Борисова, Музей-квартира Ф.М. Достоевского, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Москва)
Владимир Викторович, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна)
Анастасия Гачева, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Мария Кандида Гидини, Пармский университет (Италия)
Татьяна Ковалевская, Российский государственный гуманитарный унивеситет (Москва)
Александр Криницын, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва)
Ольга Меерсон, Джорджтаунский университет (США)
Вадим Полонский, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Людмила Сараскина, Государственный Институт искусствознания (Москва)
Наталья Тарасова, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Павел Фокин, Музей-квартира Достоевского, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Москва)
Ольга Юрьева, Иркутский государственный университет (Иркутск)
Чжан Бяньгэ, Второй Пекинский университет иностранных языков (Пекин, КНР)

Международный редакционный совет

Кэрол Аполлонио, Дьюкский унивеситет (Дарем, США)
Всеволод Багно, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Дмитрий Бак, Государственный литературный музей (Москва)
Валентина Ветловская, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Игорь Волгин, Фонд Достоевского (Москва)
Джузеппе Гини, Университет Урбино (Урбино, Италия)
Алексей Достоевский, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Наталья Корниенко, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Каталин Кроо, Университет имени Лоранда Этвеша (Будапешт, Венгрия)
Александр Куделин, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Кидэра Рицуко, Университет Киото сангё (Киото, Япония)
Эниса Успенская, Университет художеств (Белград, Сербия)
Марина Щербакова, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Кэрил Эмерсон, Принстонский университет (Нью-Джерси, США)

СОДЕРЖАНИЕ

Татьяна Касаткина (Москва)

Книга рядом с книгой. Проблема иллюстраций к произведениям и создания музея произведений писателя. Внутренний образ героинь: блудница, взятая в прелюбодеянии, или Богоматерь? *От редактора* 12

ГЕРМЕНЕВТИКА. МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Татьяна Магарил-Ильяева (Москва)

«Быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях». «Неточка Незванова» и «Маленький герой»: проблема сопоставления 32

Татьяна Флегентова (Кемерово)

Каллиграфический опыт князя Мышкина в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского 60

ПОЭТИКА. КОНТЕКСТ

Николай Подосокорский (Великий Новгород)

«Хозяйка» Ф.М. Достоевского и «Тайны сна и магнетизма» О. Дебе..... 83

Галина Боева (Санкт-Петербург)

Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в иллюстрации 113

МУЗЕЙ

Татьяна Касаткина (Москва)

Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского. Как показать произведения Достоевского не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами, а через образы, на которые смотрел и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель 139

БИОГРАФИЯ

Людмила Сараскина (Москва)

Объявления о выпуске журналов как художественные высказывания. «А я понимаю, что значит первый шаг, и люблю его»..... 238

Светлана Капустина (Симферополь)

«Мое подлое, хотя и милое скаковое дело…»: Ф.Ф. Достоевский-коннозаводчик в Симферополе (1895–1908) 269

ДОСТОЕВСКИЙ: ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА

Екатерина Головачева (Томск), **Ольга Седельникова** (Томск), **Анастасия Балдова** (Томск)

История переводов романа Ф.М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык 291

ДОСТОЕВСКИЙ В XX–XXI ВЕКЕ

Анна Добряшкина (Москва)

Письма о Достоевском (из переписки Анны Зегерс с Союзом советских писателей) 317

АРХИВ

Петр Дружинин (Москва)

Как Михаил Бахтин не получил Государственную премию СССР 1971 года за книги о Достоевском и Рабле 348

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ

Николай Подосокорский (Великий Новгород)

Поль Моран о Достоевском-пророке 379

CONTENTS

Tatiana Kasatkina (Moscow)

A Book Beside a Book. The Problem of Illustrations to Literary Works and the Creation of a Museum of the Writer's Works. The Inner Image of the Heroines: The Woman Taken in Adultery, or the Mother of God? *From the Editor* 12

HERMENEUTICS. SLOW READING

Tatiana Magaril-Il'iaeva (Moscow)

"To Be Human Among Humans and Remain So Forever, in Whatever Misfortunes." *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*: a Comparative Problem 32

Tatiana Flegentova (Kemerovo)

Prince Myshkin's Calligraphic Experience in Dostoevsky's Novel *The Idiot* 60

POETICS. CONTEXT

Nikolay Podosokorsky (Veliky Novgorod)

The Landlady by Fyodor Dostoevsky and *Mysteries of Sleep and Magnetism* by Auguste Debay 83

Galina Boeva (St. Petersburg)

The Reception of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in Illustration.....113

MUSEUM

Tatiana Kasatkina (Moscow)

A Different Museum: Guidelines for the Creating a Museum of Dostoevsky's Works. How to Present Dostoevsky's Works Not through Images Created by Illustrators and Directors, but through the Images the Writer Himself Contemplated and Reproduced in His Art 139

BIOGRAPHY

Liudmila Saraskina (Moscow)

Journal Announcements as Artistic Statements. "I Understand What the First Step Means and Love It"..... 238

Svetlana Kapustina (Simferopol)

"My Vile, Albeit Sweet, Racing Business…": Fyodor F. Dostoevsky as Horse Breeder in Simferopol (1895–1908) 269

DOSTOEVSKY: PROBLEMS OF TRANSLATION

Ekaterina Golovacheva (Tomsk)**, Olga Sedelnikova** (Tomsk)**, Anastasia Baldova** (Tomsk)

Dostoevsky's *Demons* in Germany: A History of Translation 291

DOSTOEVSKY IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Anna Dobryashkina (Moscow)

Letters about Dostoevsky (From the Correspondence of Anna Seghers with the Soviet Writers' Union) 317

ARCHIVE

Petr Druzhinin (Moscow)

How Mikhail Bakhtin Didn't Receive the USSR State Prize in 1971 for His Books about Dostoevsky and Rabelais 348

REVIEWS

Nikolay Podosokorsky (Veliky Novgorod)

Paul Morand on Dostoevsky as Prophet 379

https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-12-31
https://elibrary.ru/TAQZPS
Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Книга рядом с книгой. Проблема иллюстраций к произведениям и создания музея произведений писателя. Внутренний образ героинь: блудница, взятая в прелюбодеянии, или Богоматерь? От редактора // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 12–31. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-12-31

Книга рядом с книгой. Проблема иллюстраций к произведениям и создания музея произведений писателя. Внутренний образ героинь: блудница, взятая в прелюбодеянии, или Богоматерь?

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, 24 июня исполнилось 65 лет члену редакционного совета нашего журнала, директору Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля, автору и куратору проекта музейного центра «Московский дом Достоевского» Дмитрию Петровичу Баку. Мы от души поздравляем его с этой датой и желаем сил на все его благие труды и много радости от них.

25–27 апреля 2026 года прошли XXVIII Международные чтения «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века»[1] — наша ***взаимно***-обучающая конференция для исследователей всех возрастов и всех уровней квалификации, проводимая очно в Старой Руссе в сотрудничестве со старорусскими музеями Достоевского (филиалами Новгородского музея-заповедника). В этом году конференция была посвящена «Хозяйке», а круглый стол и семинар — алхимическому ключу к этому самому непонятному произведению Достоевского. В 2027 году в рамках Международных чтений откроется серия конференций, посвященных роману «Бесы» — это произведение обязательно к прочтению всеми участниками для обеспечения возможности участия в обсуждениях и круглых столах. Напоминаю, что поскольку конференция предполагает глубокую

[1] См. аудиозаписи всех заседаний и краткий отчет о конференции, составленный Николаем Подосокорским: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii/1358-otchet-o-khkhviii-mezhdunarodnykh-chteniyakh-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-v-vospriyatii-chitatelej-xxi-veka-25-27-aprelya-2026

вовлеченность участников в совместную работу на всех этапах — заочное участие предусмотрено ***только*** для иностранных исследователей, не имеющих возможности приехать по объективным причинам. На эту конференцию можно также присылать заявку на участие без доклада, в качестве слушателя и участника обсуждения и круглых столов (со сведениями о себе) — мы включаем таких участников в программу и очень ценим их вклад в общую научную и учебную работу на конференции.

На 1–3 октября 2026 года запланирована IV международная онлайн-конференция «Книга в книге», посвященная памяти великого русского филолога Александра Викторовича Михайлова. Конференция собирается вокруг теоретической проблемы присутствия книг ***как прямо упомянутых автором или героями, а также созданных героями текстов — и как материальных предметов, участвующих в сюжете***, в произведениях мировой литературы и культуры[2]. Тех, кто будет присылать заявки на участие в конференции, мы очень просим обратить внимание на выделенные формулировки, потому что несоответствие им предлагаемой темы с немалой вероятностью послужит причиной для отказа в участии.

В последние годы вышло большое число изданий, посвященных творчеству Достоевского, его времени, его кругу общения. Они далеко не полностью освоены научным сообществом, недостаточно включены в научный контекст. Мы готовы предоставлять страницы журнала для публикации обстоятельных и содержательных рецензий (в том числе — критических и полемических) на вышедшие книги и сборники. Также мы всегда открыты для публикации содержательных обзоров прошедших конференций.

В этом номере в рубрике **«Герменевтика. Медленное чтение»** публикуется впервые полно раскрывающая глубочайший замысел последних предкаторжных произведений Достоевского статья Татьяны Магарил-Ильяевой, в которой убедительно демонстрируется

[2] Методологическую и практическую разработку темы применительно к творчеству Достоевского см.: [Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024]. О проектах научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» см.: [Подосокорский, 2025]. Краткий отчет о конференции 2025 года, подготовленный Николаем Подосокорским, и полные видеозаписи заседаний можно посмотреть здесь: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii/1306-otchet-o-iii-mezhdunarodnoj-nauchnoj-onlajn-konferentsii-kniga-v-knige-posvyashchennoj-pamyati-aleksandra-viktorovicha-mikhajlova-1938-1995-1-3-oktyabrya-2025

методологическое положение о проблематичности типологизаций героев и сюжетных ситуаций писателя, особенно если авторы исследований на типологизации и останавливаются: даже в том случае, когда перед нами действительно частичное воспроизведение ситуации романа, не смогшего изначально получить завершение по внешним обстоятельствам, как это произошло в случае с «Неточкой Незвановой» и «Маленьким героем», различия будут столь глубоки, что типологизирующее сопоставление практически уничтожит и в том и в другом тексте истинную мысль автора.

Не могу не отметить важности замеченного автором статьи: в «Неточке Незвановой» ***прямо и открыто*** прописан Достоевским переход из гностической в христианскую парадигму, характерный для всех ранних текстов Достоевского (см.: [Магарил-Ильяева, 2026, с. 45–47]). Если в ответ на плач Неточки и ее поиск «матушки» во 2 части отец, отрицающий материальное воплощение и собирающийся «воскреснуть снова, когда умрет матушка» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 162], подводит ее к трупу матери, который они затем бросают «как ненужную вещь» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 186], то в 4 части христианин-князь в ответ на крик Неточки, ***отрицающей свое сиротство***: «где моя мама? голубчик мой, скажи, где моя мама?» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 194], — ведет ее к иконе Божией Матери.

Отмечу еще один момент. Автор (как это и часто происходит при разборе исследователями подобных сцен) сопоставляет возможность обнаружения потерянного письма «моей госпожи М» (Madame M*, заметим, что без привычного сокращения m-me M* — ее называют лишь в финальной сцене, где звучит также ее французское имя Natalie — уже объясненное Татьяной Магарил-Ильяевой как свидетельство происходящего в душе мальчика Рождества — рождения его новой природы: Natale (ит.) – Рождество, акустически даже более соотносится с именем M-me M*, чем латинский вариант) со сценой приведения к Христу женщины, взятой в прелюбодеянии. И это привычное – и хорошо интерпретированное автором, но неверное, или, как минимум, не самое последнее и глубинное соотнесение. Самое существо тайны, открывающейся маленькому герою, связано — как можно видеть и из сочетания приведенных латиницей записанных слов[3] — с историей Богоматери и Рождества — то есть с историей

[3] Да, впрочем, и изначально наша дама описывается как Богоматерь, Которая

обрученной мужу девицы, зачавшей не от мужа, Которую в случае оглашения ее тайны Иосифом должны были побить камнями. Таким образом, тайна, открываемая и сердцем принимаемая маленьким героем — и внимательным читателем — состоит в вере в возможность зачатия и рождения от Духа — и это та же тайна, которую открывает Христос Никодиму: «Истинно, истинно говорю тебе, если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. <...> Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух» (Ин. 3:3–6).

Думаю, подмена истории Богоматери историей грешницы, взятой в прелюбодеянии в качестве внутреннего образа ряда сцен в творчестве Достоевского часто происходит потому, что христианин — и даже исследователь — в большинстве случаев с трудом удерживает в сознании две противоположные мысли: о том, что Пресвятая Дева не просто могла восприниматься на определенном этапе своей жизни как прелюбодейка, но Ей Самой грозила позорная и страшная казнь, отведенная от Нее лишь принятой сердцем верой Иосифа в ***рождение во плоти от Духа*** — что и есть наверное, главная тайна христианства, разбивающая оковы, налагаемые на человека как гностицизмом, так и торжествующей плотью, против которой и восставал гностицизм.

При этом, думаю, что базовой сценой в «Неточке Незвановой» для истории Александры Михайловны, полностью оправданной в глазах читателя найденным Неточкой письмом, был именно эпизод с женщиной, взятой в прелюбодеянии. Достоевский как бы просвечивает в двух произведениях эти евангельские сцены друг другом: и за абсолютной святостью Богоматери встает угроза побиения камнями за прелюбодеяние, а за взятой в прелюбодеянии просматривается возможность ошибки судей, судивших по себе[4].

есть Заступница всех поврежденных своим или чужим грехом потому, что и Ей самой оружие прошло душу: «Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и родятся на подвиг...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 273]. Подвигом Богоматери и было согласие на рождение Младенца от Духа, грозившее Ей побиванием камнями.

[4] Комментируя в свое время «Неточку Незванову», я написала: «Парадоксальность ситуации в том, что грех, предполагаемый окружающими, Александрой Михайловной не был совершен. Здесь Достоевский показывает механизм *обличения осуждающего*:

В этом смысле, кстати, и слова Христа: «кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8:7) — могут указывать вовсе не на то, что Христос призывает к солидарности в грехе, как это обычно понимают («покройте ее грех, потому что и вы сами грешны в чем-то»), а на то, что Он указывает на замутненность взгляда того, кто берется судить, имея на себе грех, *поскольку судит по себе*. Во всяком случае, представляется, что именно так их понял Достоевский.

Вторая статья рубрики — пера Татьяны Флегентовой — посвящена каллиграфии (слово, буквально значащее «пишу красоту») князя Мышкина и раскрывает множество нюансов текста, очевидно, имевшихся в виду каллиграфом-автором, но ускользающих от читателя, незнакомого с каллиграфией и спецификой обучения ей.

Очень интересно отмеченное автором сближение (по форме и материалу) стального пера, которым Мышкин пишет по требованию Аглаи: «Я в торги не вступаю», — и ножа Рогожина. Можно добавить, что именно нож Рогожина избавляет Настасью Филипповну от навязываемой ей необходимости постоянно быть предметом торга, что он, как и перо Мышкина, пишущее в этом веке красоту железом, восстанавливает поругаемую красоту в ее чистоте и славе.

Публикуемая в рубрике **«Поэтика. Контекст»** статья Николая Подосокорского демонстрирует важность новой предложенной им исследовательской стратегии, которую я для себя называю «Книга рядом с книгой»: он настаивает на том, что «первые публикации произведений Достоевского в литературных журналах, необходимо рассматривать и изучать в контексте этих журналов» [Подосокорский, 2026, с. 85], потому что мы очень многого не понимаем о литературе XIX века и о конкретных текстах, если не видим ***целостно*** номера журнала, в котором впервые публиковалось произведение. Действительно, публикации романов Достоевского в журналах зачастую сопровождались публикацией в тех же номерах материалов, представляющих собой прямой комментарий к публикуемой части текста Достоевского. Например, в апрельском номере «Русского вестника» за 1868 год публикуется начало второй части «Идиота»

осуждающий *судит по себе*. То есть всякое осуждение ближнего автоматически оказывается уличением того, кто осуждает, в том же грехе — не важно, был ли этот грех совершен *технически*. (Это тоже имеется в виду, когда мы говорим, что осуждающий принимает на себя грех осуждаемого). Когда Петр Александрович, как ему представляется, уличает Неточку в любовной связи — он, на самом деле, разоблачает собственные помыслы» [Касаткина, 2003–2004, т. 1, с. 719].

— и там же мы находим публикацию стихотворного переложения первых десяти глав Апокалипсиса Аполлоном Майковым. Вторая часть «Идиота» — это та часть, с которой Апокалипсис начинает присутствовать в романе прямо называемый и цитируемый в тексте — и присутствует он во второй части прямыми отсылками именно к десяти первым главам. А следующий случай, доказывающий, на мой взгляд, уже полную невероятность ***простого совпадения*** — публикация статьи П.И. Мельникова «Тайные секты», в которой сообщается обильный материал о секте хлыстов и скопцов в том же номере «Русского вестника», где печатается 3 глава второй части «Идиота» — та самая, где князь идет к Рогожину — и издалека узнает его дом — а «узнав», связывает с сектой скопцов, что очень важно для понимания истинных причин финального бегства Настасьи Филипповны под рогожинский нож. И нужно заметить, что никто из читателей Достоевского не получал более обширного, качественного и более ***настойчиво поданного*** комментария к этому месту романа, чем читатели «Русского вестника».

По мнению автора статьи, мы сильно недооцениваем осознанную редакторскую стратегию формирования номеров толстых литературных журналов того времени.

В настоящей статье речь идет о публикации первой части «Хозяйки» Достоевского в том же десятом номере «Отечественных записок» 1847 года, где вышла вторая часть русского пересказа-перевода сочинения Огюста Дебе «Тайны сна и магнетизма: Объяснение чудес, предлагаемых этим состоянием человеческой жизни».

Во второй статье рубрики Галина Боева, прослеживая историю иллюстрирования романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», ставит одной из своих целей показать влияние того, что в определенный период понимают под поэтикой Достоевского, на конструктивные принципы иллюстраций его произведений этого или следующего периода.

В рубрике **«Музей»** публикуется моя статья, основанная на никогда не издававшемся на русском языке каталоге[5] прошедшей в 2012 году в Римини выставки «Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». В статье вырабатываются принципы создания

[5] Каталог в данном случае представляет собой идеальную экскурсию по выставке. Ссылки на издания каталога на итальянском, английском и испанском языках: [Kasatkina, 2012], [Kasatkina, 2012a], [Kasatkina, 2012b]

музея ***произведений*** писателя, предлагается — в виде уже реализованной однажды экспозиции — ответ на вопрос, как можно построить экспозицию, чтобы предельно кратко и максимально наглядно представить читателю не поверхностный сюжет произведения, а глубинные его смыслы. Такую экспозицию надо создавать, опираясь не на иллюстрации к произведениям Достоевского (которые чаще всего предъявляют если не зафиксированный в статике сюжет, то актуализацию через произведения писателя смыслов, важных для художника), а на те произведения христианского искусства — иконы и картины, на которые писатель смотрел в своих поездках по Европе ежедневно и которые помещал как глубинные образы в сцены современной повседневной жизни[6].

В рубрике **«Биография»** публикуется статья Людмилы Сараскиной, посвященная стилистической и содержательной динамике объявлений о выходе журналов, автором которых в разное время жизни и в разных обстоятельствах был Достоевский. Рубрика эта избрана для статьи не только потому, что аналитическое исследование объявлений в ней производится на «биографическом фоне», но и потому что сами объявления есть важные вехи внешней биографии Достоевского маркирующие важные события его внутренней биографии, свидетельства его надежд, устремлений и намерений, несомненно указующие на отпечатлевшуюся и нестираемую «запись в живом»[7]. Важное наблюдение исследовательницы о том, что Достоевский радикально расширяет рамки жанра «Объявления», что его «Объявления» как бы обладают дополнительным измерением по сравнению с обычными образцами, перекликается с наблюдением Татьяны Магарил-Ильяевой, утверждающей практически то же самое — но по поводу фельетонов Достоевского[8]. Можно сказать, что Достоевский любой, даже предельно «технический» жанр делал орудием исследования бытия и рупором исповедания веры, никогда не сокращаясь до плоскости «насущного видимо-текущего».

Вторая статья рубрики — Светланы Капустиной — посвящена дополненному по не находившимся до этого в поле зрения достоевистов архивным документам — отчетам Таврического скакового об-

[6] О двусоставном образе в произведениях Достоевского см.: [Касаткина, 2015].

[7] О том, что истинная биография — это не описание верифицируемых внешним образом событий жизни, а «запись в живом» см.: [Касаткина, 2016].

[8] См. ее статью [Магарил-Ильяева, 2025].

щества — описанию «симферопольского» периода биографии сына Достоевского, Федора Федоровича, почти на всю жизнь оставшегося «мальчиком с лошадкой»[9].

В рубрике **«Достоевский: проблема перевода»** Екатерина Головачева, Ольга Седельникова и Анастасия Балдова публикуют библиографический обзор переводов на немецкий язык романа Ф.М. Достоевского «Бесы».

В рубрике **«Достоевский в XX–XXI веке»** Анна Добряшкина, на основе в том числе архивных документов, рассматривает историю обращения самой известной писательницы ГДР Анны Зегерс к написанию работ о Достоевском. Статья дает представление о психологическом давлении, оказываемом на исследователей Достоевского в СССР и в сферах его влияния в те годы, когда писатель формально не был запрещен — и даже когда был включен в школьную программу. Зачастую оно заключалось, как показано и в статье, в невозможности писать «только о Достоевском». Эта ситуация в какие-то моменты и в каких-то местах значительно облегчалась, но общая тенденция продолжалась до самого конца. Я сама, готовя дипломную работу в МГПИ им. Ленина уже в 1985 году, была вынуждена взять тему «Традиции Ф.М. Достоевского в творчестве А.М. Горького на примере романа “Жизнь Клима Самгина”» — иначе ее не утверждали.

В рубрике **«Архив»** в статье Петра Дружинина публикуются ранее неизвестные документы архивного дела Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР при Совете Министров СССР о выдвижении книг М.М. Бахтина о Достоевском и Рабле на Государственную премию СССР 1971 года, из соположения и комментирования которых возникает, как всегда у этого автора, напряженная захватывающая драма характеров и положений.

В рубрике **«Рецензии. Обзоры»** публикуется рецензия Николая Подосокорского на русское издание сборника сочинений французского писателя, члена Французской академии Поля Морана (1888–1976) «Русская Европа Достоевского». Это один из тех не торопящихся мыслителей, которые на привычные заявления о том, что «Достоевский ошибся и его предвидения не оправдались», отвечают: «Подождите немного». Не могу не процитировать

[9] «А уж известно, что русский мальчик так и родится вместе с лошадкой» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 189].

содержащееся в книге и приведенное в рецензии признание отвращающегося от Достоевского Пьера-Антуана Кусто, так оно точно в своей прямоте и честности: «Я понял свою неприязнь лишь тогда, когда осознал: **Достоевский — христианин до мозга костей. Вот ключ ко всему его творчеству, оправдание всех его позиций.** Достоевский — один из немногих истинных христиан, не испорченный веками, вышедший прямиком из Евангелий, “первохристианин”. У него тот же вкус, что у Павла из Тарса: “Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, немощное мира избрал, чтобы посрамить сильное” (1 Кор. 1:27)» [Подосокорский, 2026а, с. 387].

У журнала есть паблик вконтакте (собравший ныне более 10 000 подписчиков); подписавшись на него, можно следить за новостями журнала и научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адрес страницы:

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям. Во всех цитатах — опять-таки за исключением оговоренных случаев — курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным или полужирным курсивом — подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес — fedor@dostmirkult.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы рассмотреть любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение шести месяцев.

Татьяна Касаткина

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

2. Касаткина, 2003–2004 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., примеч., вступ. статьи, коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель·АСТ, 2003–2004.

3. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

4. Касаткина, 2016 — *Касаткина Т.А.* Что считать событием биографии? История любви к Мадонне: Пушкин, Достоевский, Блок // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 44–78.

5. Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024 — *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

6. Магарил-Ильяева, 2025 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь к обновлению: мотив выхода из города («Петербургская летопись» и «Белые ночи» Ф.М. Достоевского) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 35–57. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-35-57

7. Магарил-Ильяева, 2026 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях». «Неточка Незванова» и «Маленький герой»: проблема сопоставления // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 32–59. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-32-59

8. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* Обзор деятельности Научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН в 2025 году // Dostoevsky Studies. 2025. Т. 28. С. 333–339.

9. Подосокорский, 2026 — *Подосокорский Н.Н.* «Хозяйка» Ф.М. Достоевского и «Тайны сна и магнетизма» О. Дебе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 83–112. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-83-112

10. Подосокорский, 2026а — *Подосокорский Н.Н.* Поль Моран о Достоевском-пророке // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 379–390. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-379-390

11. Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón; traduzione di Elena Mazzola. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 110 p.

12. Kasatkina, 2012a — *Kasatkina T.* Christ Lives in You. Dostoyevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings / preface by Julián Carrón; translation of Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 110 p.

13. Kasatkina, 2012b — *Kasatkina T.* Es Cristo quien vive en ti. Dostoevski. La imagen del mundo y del hombre: el icono y el cuadro / prólogo de Julián Carrón; traducción de Isabel Almería. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 110 p.

A Book Side by Side with Another Book. The Problem of Illustrations to Literary Works and the Creation of a Museum of a Writer's Work. The Heroines' Inner Image: The Woman Taken in Adultery, or the Mother of God?

From the Editor

Dear Colleagues, Dear Readers,

on June 24 our Journal's editorial board member, Director of the V.I. Dal State Museum of the History of Russian Literature, and author and curator of the museum centre "Moscow House of Dostoevsky," Dmitry Petrovich Bak, celebrated his 65th birthday. We extend our warmest congratulations on this occasion and wish him strength for all his worthy endeavours and great joy in them.

On 25–27 April 2026, the XXVIII International Readings "Dostoevsky's Works in the Perception of 21st-Century Readers"[1] took place — our ***mutually*** educative conference for researchers of all ages and all levels of qualification, held in Staraya Russa in cooperation with the Dostoevsky Museums (branches of the Novgorod Museum-Reserve). This year the conference was devoted to *The Landlady*, while the round table and seminar focused on the alchemical key to this most enigmatic of Dostoevsky's works. In 2027, the International Readings will open a series of conferences devoted to the novel *Demons* — all participants are required to have read this work in order to take part in discussions and round tables. I would remind participants that, since the conference requires deep involvement at all stages of the collaborative work, remote participation is available ***only for foreign researchers*** who are unable to attend in person for objective reasons. Applications to attend without presenting a paper — as a listener and participant in discussions and round tables (with a brief biographical note) — are also welcome; we include such participants in the programme

[1] See audio recordings of all sessions and a brief conference report compiled by Nikolay Podosokorsky: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii/1358-otchet-o-khkhviii-mezhdunarodnykh-chteniyakh-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-v-vospriyatii-chitatelej-xxi-veka-25-27-aprelya-2026

and greatly value their contribution to the shared scholarly and educational work of the conference.

The IV International Online Conference "The Book in the Book," dedicated to the memory of the great Russian philologist Aleksandr Viktorovich Mikhailov, is scheduled for 1–3 October 2026. The conference focuses on the theoretical problem of the presence of books in works of world literature and culture—***books directly mentioned by authors or characters, texts created by characters themselves, and books as material objects involved in the plot***[2]. Those submitting proposals are asked to pay particular attention to the highlighted formulations, since a failure to align with them will in all likelihood result in the rejection of the proposed topic.

In recent years, a large number of publications devoted to Dostoevsky's work, his era, and his social circle have appeared. They have not been fully absorbed by the scholarly community and remain insufficiently integrated into the scholarly conversation. We are ready to offer the journal's pages for the publication of substantive and well-developed reviews — including critical and polemical ones — of recently published books and collections. We are also always open to publishing substantive overviews of recent conferences.

In this issue, the section "**Hermeneutics. Slow Reading**" publishes a article by Tatiana Magaril-Il'iaeva which, for the first time, fully illuminates the profound design of Dostoevsky's last pre-penal-servitude works, and which convincingly demonstrates the methodological point about the problematic nature of typological classifications of the writer's characters and plot situations — particularly when the researchers undertaking such classifications go no further: even in cases where we do indeed find a partial reproduction of the situation of a novel that was originally unable to reach completion due to external circumstances, as occurred with *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*, the differences will be so profound

[2] For the methodological and practical development of this theme as applied to Dostoevsky's work, see: [Kasatkina, Corbella, Magaril-Ilyaeva, Podosokorsky, 2024]. For an overview of the projects of the Research Centre "Dostoevsky and World Culture," see: [Podosokorsky, 2025]. A brief report on the 2025 conference, prepared by Nikolay Podosokorsky, and full video recordings of the sessions are available here: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii/1306-otchet-o-iii-mezhdunarodnoj-nauchnoj-onlajn-konferentsii-kniga-v-knige-posvyashchennoj-pamyati-aleksandra-viktorovicha-mikhajlova-1938-1995-1-3-oktyabrya-2025

that a typologising comparison will effectively destroy the author's true meaning in both texts.

I cannot fail to note the importance of what the author observes: that in *Netochka Nezvanova* Dostoevsky ***directly and openly*** inscribes the transition from a Gnostic to a Christian paradigm that is characteristic of all his early texts (see: [Magaril-Il'iaeva, 2026, p. 45–47]). If, in Part 2, in response to Netochka's weeping and her search for her "mama," the father — who denies material incarnation and intends to "rise again when mama dies" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 2, p. 162] — leads her to her mother's corpse, which they then abandon "like a useless thing" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 2, p. 186], then in Part 4 the Christian prince, in response to Netochka's cry — ***denying her own orphanhood***: "Where is my mama? My dear, tell me, where is my mama?" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 2, p. 194] — leads her to the icon of the Mother of God.

I would also draw attention to one further point. The author (as so often happens when researchers analyse such scenes) compares the possibility of discovering the lost letter of "my mistress M" (Madame M*, it should be noted that without the customary abbreviation m-me M* she is referred to only in the final scene, where her French name Natalie also appears — already explained by Tatiana Magaril-Il'iaeva as evidence of the Christmas — the birth of the boy's new nature — taking place within him: Natale (Italian) — Christmas, which acoustically corresponds even more closely to the name of M-me M* than the Latin variant) with the scene of the woman taken in adultery being brought before Christ. This is the customary — and well interpreted by the author — but ultimately incorrect, or at the very least not the deepest and most final, correspondence. The very essence of the mystery revealed to the little hero is connected — as may also be seen from the combination of the words written in Latin script[3] — with the story of the Mother of God and of Christmas — that is, with the story of a maiden betrothed to a husband who conceived not

[3] Indeed, the lady is described from the outset as the Mother of God — the Intercessor of all those damaged by their own or others' sin, because the sword passed through Her own soul too: "Whole treasuries of sympathy, consolation, and hope are preserved in these pure hearts, so often wounded themselves, for a heart that loves much grieves much, yet the wound is carefully hidden from prying eyes, since deep sorrow most often falls silent and conceals itself. They are not frightened by the depth of the wound, nor by its festering, nor by its stench: whoever comes to them is already worthy of them; and yet they seem, somehow, to have been born for a feat of endurance…" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 2, p. 273]. The feat of the Mother of God was precisely Her consent to bear the Child from the Spirit, which threatened Her with stoning.

by him, and who, had her secret been revealed by Joseph, would have been stoned to death. The mystery revealed to the little hero — and to the attentive reader — and received in the heart thus consists in faith in the possibility of conception and birth from the Spirit; and this is the same mystery that Christ reveals to Nicodemus: "Verily, verily, I say unto thee, Except a man be born again, he cannot see the kingdom of God. [...] That which is born of the flesh is flesh; and that which is born of the Spirit is spirit" (John 3:3–6).

I believe that the substitution of the story of the Mother of God with the story of the woman taken in adultery as the inner image of a number of scenes in Dostoevsky's work so frequently occurs because a Christian — and even a scholar — finds it difficult, in most cases, to hold simultaneously in mind two contradictory thoughts: that the Most Holy Virgin could not only have been perceived at a certain point in Her life as an adulteress, but that She Herself faced a shameful and terrible execution, averted from Her only by Joseph's heartfelt faith ***in the birth in the flesh from the Spirit*** — which is, perhaps, the central mystery of Christianity, breaking the chains imposed on the human being both by Gnosticism and by the triumphant flesh, against which Gnosticism itself revolted.

At the same time, I believe that the foundational scene in *Netochka Nezvanova* for the story of Aleksandra Mikhailovna — fully vindicated in the reader's eyes by the letter Netochka finds — was precisely the episode of the woman taken in adultery. Dostoevsky, as it were, illuminates these two Gospel scenes through each other in the two works: behind the absolute holiness of the Mother of God looms the threat of stoning for adultery, while behind the woman taken in adultery one glimpses the possibility of error on the part of the judges who judged by their own measure.[4] In this sense, incidentally, the words of Christ — "He that is without sin among you, let him first cast a stone at her" (John 8:7) — may point not at all to Christ calling for solidarity in sin, as is usually understood ("Cover her sin, for you yourselves are sinful in some way"), but rather to the fact

[4] Commenting on Netochka Nezvanova some time ago, I wrote: "The paradox of the situation lies in the fact that the sin presumed by those around her was never actually committed by Aleksandra Mikhailovna. Here Dostoevsky reveals the mechanism by which the accuser condemns himself: the accuser judges by his own measure. That is, every condemnation of a neighbour automatically becomes self-incrimination in the same sin — regardless of whether that sin was technically committed. (This is also what is meant when we say that the one who condemns takes upon himself the sin of the condemned.) When Pyotr Aleksandrovich believes he has caught Netochka in a love affair, he is in fact exposing his own thoughts" [Kasatkina, 2003, vol. 1, p. 719].

that He is indicating the cloudedness of the vision of one who undertakes to judge while bearing sin himself, since he judges by his own measure. In any case, it seems that this is precisely how Dostoevsky understood these words.

The second article in this section — by Tatiana Flegentova — is devoted to the calligraphy (a word that literally means "I write beauty") of Prince Myshkin, and illuminates many nuances of the text which were evidently intended by the calligrapher-author but which elude the reader unfamiliar with calligraphy and with the specifics of its instruction.

Particularly interesting is the parallel the author draws (in form and material) between the steel pen with which Myshkin writes, at Aglaya's demand, "I do not enter into bargaining" and Rogozhin's knife. One might add that it is precisely Rogozhin's knife that frees Nastasya Filippovna from the imposed necessity of constantly being an object of bargaining — that it, like Myshkin's pen writing beauty in iron in this world, restores the desecrated beauty to its purity and glory.

The article by Nikolay Podosokorsky, published in the section "**Poetics. Context**," demonstrates the importance of the new research strategy he proposes, which I would call "A book side by side with another book": he insists that "the first publications of Dostoevsky's works in literary journals must be considered and studied in the context of those journals" [Podosokorsky, 2026, p. 85], because we fail to understand a great deal about nineteenth-century literature and about specific texts if we do not read the journal issue ***as a whole*** in which a work was first published. Indeed, the publication of Dostoevsky's novels in journals was often accompanied, in the same issues, by material that constituted a direct commentary on the portion of Dostoevsky's text being published. For instance, the April 1868 issue of *The Russian Messenger* published the opening of Part Two of *The Idiot* — and in the same issue we find Apollon Maikov's verse rendering of the first ten chapters of the Apocalypse. Part Two of *The Idiot* is the part from which the Apocalypse begins to be present in the novel — directly named and quoted in the text — and in Part Two it is present through direct references to precisely those first ten chapters. And the next instance, which in my view already makes ***simple coincidence*** entirely implausible, is the publication of P.I. Melnikov's article "Secret Sects," which provides abundant material on the Khlysty and Skoptsy sects, in the same issue of *The Russian Messenger* that prints Chapter Three of Part Two of *The Idiot* — the very chapter in which the prince goes to Rogozhin's house — and, recognising it from afar, connects

it with the Skoptsy sect, which is of great importance for understanding the true reasons for Nastasya Filippovna's final flight toward Rogozhin's knife. And it must be noted that no readers of Dostoevsky ever received a more extensive, higher-quality, or more ***insistently offered*** commentary on this passage of the novel than the readers of *The Russian Messenger*.

In the author's view, we greatly underestimate the conscious editorial strategy underlying the composition of the issues of the major literary journals of that era.

The present article concerns the publication of the first part of Dostoevsky's *The Landlady* in the same tenth issue of *Otechestvennye zapiski* for 1847 in which the second part of the Russian paraphrase-translation of Auguste Debay's work *The Mysteries of Sleep and Magnetism: An Explanation of the Wonders Offered by This State of Human Life* appeared.

In the second article of this section, Galina Boeva, tracing the history of the illustration of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*, sets as one of her aims to show the influence of what is understood as Dostoevsky's poetics in a given period on the constructive principles of illustrations of his works in that same or the subsequent period.

The section "**Museum**" publishes my article, based on the catalogue[5] of the 2012 Rimini exhibition "Dostoevsky: The Image of the World and of Man: Icons and Paintings," which has never previously been published in Russian. The article develops principles for creating a museum of the writer's ***works***, and proposes — in the form of an already-realised exhibition — an answer to the question of how to construct an exhibition that presents the reader not with the surface plot of a work but with its deepest meanings, as briefly and vividly as possible. Such an exhibition must be created not on the basis of illustrations to Dostoevsky's works (which most often present either a plot frozen in a static image, or the actualisation, through the writer's works, of meanings important to the visual artist), but on the basis of those works of Christian art — icons and paintings — which the writer contemplated daily on his travels through Europe and which he embedded as deep images within scenes of contemporary everyday life.[6]

The section "**Biography**" publishes an article by Liudmila Saraskina devoted to the stylistic and thematic evolution of announcements about the publication of journals, of which Dostoevsky was the author at various

[5] The catalogue in this case constitutes an ideal guided tour of the exhibition. References to editions of the catalogue in Italian, English, and Spanish: [Kasatkina, 2012], [Kasatkina, 2012a], [Kasatkina, 2012b].

[6] On the two-folded image in Dostoevsky's works, see: [Kasatkina, 2015].

points in his life and under varying circumstances. This section was chosen for the article not only because the analytical study of these announcements is conducted against a "biographical backdrop," but also because the announcements themselves are important milestones in Dostoevsky's external biography, marking significant events in his inner biography — testaments to his hopes, aspirations, and intentions, which unmistakably point to an imprinted and indelible "record in the living."[7] The researcher's important observation — that Dostoevsky radically expands the boundaries of the "Announcement" genre, so that his announcements possess, as it were, an additional dimension compared with ordinary examples of the form — echoes the observation of Tatiana Magaril-Il'iaeva, who asserts virtually the same thing, but with regard to Dostoevsky's feuilletons.[8] One might say that Dostoevsky turned any genre — even the most purely "technical" — into an instrument for the investigation of existence and a mouthpiece for the profession of faith, never reducing himself to the level of the "pressing visible-and-current."

The second article in this section — by Svetlana Kapustina — is devoted to a description of the "Simferopol" period of the biography of Dostoevsky's son, Fyodor Fyodorovich, supplemented by archival documents previously outside the field of vision of Dostoevsky scholars — the reports of the Taurida Racing Society — a man who for almost his entire life remained "the boy with the toy horse."[9]

In the section "**Dostoevsky: The Problem of Translation**," Ekaterina Golovacheva, Olga Sedelnikova, and Anastasia Baldova publish a bibliographic survey of German translations of Dostoevsky's novel *Demons*.

In the section "**Dostoevsky in the 20th and 1st Centuries**," Anna Dobryashkina, drawing in part on archival documents, examines the history of the most prominent GDR writer, Anna Seghers, and her engagement with writing about Dostoevsky. The article gives a sense of the psychological pressure exerted on Dostoevsky scholars in the USSR and in its sphere of influence during the years when the writer was not formally banned — and even when he had been included in the school curriculum. As the article also shows, this pressure frequently manifested in the impossibility of writing "about Dostoevsky alone." This situation

[7] On the idea that a true biography is not a description of externally verifiable events but a "record in the living," see: [Kasatkina, 2016].

[8] See her article: [Magaril-Il'iaeva, 2025].

[9] "And it is well known that a Russian boy is born with a toy horse" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 14, p. 189].

was somewhat relieved at certain moments and in certain places, but the general tendency persisted until the very end. I myself, when preparing my diploma thesis at the Lenin Moscow State Pedagogical Institute as late as 1985, was obliged to take the topic "The Traditions of F.M. Dostoevsky in the Work of A.M. Gorky, with Reference to the Novel *The Life of Klim Samgin*" — otherwise it would not have been approved.

In the section "**Archive**," the article by Petr Druzhnin publishes previously unknown documents from the archival file of the Committee for Lenin and State Prizes of the USSR under the Council of Ministers of the USSR, concerning the nomination of M.M. Bakhtin's books on Dostoevsky and Rabelais for the 1971 USSR State Prize. From the juxtaposition and commentary of these documents there emerges, as always with this author, a tense and gripping drama of characters and circumstances.

The section "**Reviews**" publishes a review by Nikolay Podosokorsky of the Russian edition of the collected works of Paul Morand (1888–1976), French writer and member of the Académie française, entitled *Dostoevsky's Russian Europe*. Morand is one of those unhurried thinkers who, in response to the habitual claim that "Dostoevsky was wrong and his prophecies have not been borne out," reply: "Wait a little longer." I cannot resist quoting the admission, contained in the book and cited in the review, of Pierre-Antoine Cousteau, who recoils from Dostoevsky — so precise is it in its directness and honesty: "I understood my aversion only when I realised: Dostoevsky is a Christian to the bone. That is the key to his entire work, the justification for all his positions. Dostoevsky is one of the few true Christians, unspoilt by the centuries, come straight from the Gospels, a 'first Christian.' He shares the taste of Paul of Tarsus: 'God chose the foolish things of the world to shame the wise; God chose the weak things of the world to shame the strong' (1 Cor. 1:27)" [Podosokorsky, 2026a, p. 387].

The Journal is on *Vkontakte* (with already more than 10 000 followers). You can subscribe to follow news from both the Journal and Research Centre "Dostoevsky and World Culture." Among other things, all the recordings from seminars and conferences organized by the Centre are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Artistic Legacy at the Academic Council

"History of World Culture" RAS. Our work is carried out in contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

As before, all quotations from Fyodor Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works* in 30 vols. (Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990), with the references formatted according to the rules of the Russian Science Citation Index. Capital letters in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, that were lowered in this edition because of Soviet censorship are here restored in accordance with the editions published during Dostoevsky's life. The author's original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font (or bold+italics).

Our e-mail address is fedor@dostmirkult.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from Russia and abroad. The authors will be notified about acceptance or refusal within six months.

Tatiana Kasatkina

References

1. Dostoevsky, 1972–1990 — Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Collected Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

2. Kasatkina, 2003 — Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii v deviati tomakh* [*Collected Works in Nine Volumes*]. Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Astrel'-AST Publ., 2003–2004. (In Russ.)

3. Kasatkina, 2015 — Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

4. Kasatkina, 2016 — Kasatkina, T.A. "Chto schitat' sobytiem biografii? Istoriia liubvi k Madonne: Pushkin, Dostoevskii, Blok" ["What Counts as a Biographical Event? A History of Love for the Madonna: Pushkin, Dostoevsky, Blok"]. *Voprosy literatury*, no. 2, 2016, pp. 44–78. (In Russ.)

5. Kasatkina, Corbella, Magaril-Il'iaeva, Podosokorskii, 2024 — Kasatkina, T.A., Corbella, C., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* ["Books in the Book. The Role and Image of Books in Dostoevsky's Novel *The Idiot*]. Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

6. Magaril-Il'iaeva, 2025 — Magaril-Il'iaeva, T.G. "Put' k obnovleniiu: motiv vykhoda iz goroda ('Peterburgskaia letopis'' i 'Belye nochi' F.M. Dostoevskogo)" ["The Path to Renewal: The Motif of Leaving the City ('Petersburg Chronicle' and *White Nights* by Fyodor Dostoevsky)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 35–57. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-35-57

7. Magaril-Il'iaeva, 2026 — Magaril-Il'iaeva, T.G. "'Byt' chelovekom mezhdu liud'mi i ostat'sia im navsegda, v kakikh by to ni bylo neschastiakh'. 'Netochka Nezvanova' i 'Malen'kii ge-

roi': problema sopostavleniia" ["'To Be Human Among Humans and Remain So Forever, in Whatever Misfortunes.' *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*: A Comparative Problem"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (34), 2026, pp. 32–59. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-32-59

8. Podosokorskii, 2025 — Podosokorskii, N.N. "Obzor deiatel'nosti Nauchno-issledovatel'skogo tsentra 'F.M. Dostoevskii i mirovaia kul'tura' IMLI RAN v 2025 godu" ["Review of the Activities of the Research Centre 'Dostoevsky and World Culture' at the IWL RAS in 2025"]. *Dostoevsky Studies*, vol. 28, 2025, pp. 333–339. (In Russ.)

9. Podosokorskii, 2026 — Podosokorskii, N.N. "'Khoziaika' F.M. Dostoevskogo i 'Tainy sna i magnetizma' O. Debe" ["Dostoevsky's *The Landlady* and Auguste Debay's *Mysteries of Sleep and Magnetism*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (34), 2026, pp. 83–112. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-83-112

10. Podosokorskii, 2026a — Podosokorskii, N.N. "Pol' Moran o Dostoevskom-proroke" ["Paul Morand on Dostoevsky as Prophet"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (34), 2026, pp. 379–390. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-379-390

11. Kasatkina, 2012 — Kasatkina, T. *È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro*. Prefazione di Julián Carrón; traduzione di Elena Mazzola. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 110 p. (In Italian)

12. Kasatkina, 2012a — Kasatkina, T. *Christ Lives in You. Dostoyevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings*. Preface by Julián Carrón; translation by Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 110 p. (In English)

13. Kasatkina, 2012b — Kasatkina, T. *Es Cristo quien vive en ti. Dostoevski. La imagen del mundo y del hombre: el icono y el cuadro*. Prólogo de Julián Carrón; traducción de Isabel Almería. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 110 p. (In Spanish)

For citation: Kasatkina, T.A. "A Book Side by Side with Another Book. The Problem of Illustrations to Literary Works and the Creation of a Museum of a Writer's Work. The Heroines' Inner Image: The Woman Taken in Adultery, or the Mother of God? *From the Editor.*" *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 12–32. (In Russ., English) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-12-31

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-32-59
https://elibrary.ru/TBNTEE

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Татьяна Магарил-Ильяева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

«Быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях». «Неточка Незванова» и «Маленький герой»: проблема сопоставления

© 2026. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

"To Be Human Among Humans and Remain So Forever, in Whatever Misfortunes." *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*: A Comparative Problem

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Аннотация: В статье критически рассматривается устоявшееся в науке представление о «Маленьком герое» как о своеобразном продолжении или даже альтернативной версии «Неточки Незвановой». Однако отмечаемые

исследователями схождения между двумя текстами до сих пор не становились предметом специального исследования. Чтобы вывести проблему наличия связи между данными произведениями из области общих наблюдений к возможности увидеть, какую роль играют обнаруживаемые схожие элементы в каждом из произведений и как, соответственно, они могут быть соотнесены между собой, необходим анализ символических уровней каждого из произведений в отдельности. Таким образом, в первой части статьи описываются основные вехи на пути обретения маленьким героем его настоящего места в мире и «прозрения его истинной природы». Затем приводится анализ философских и символических оснований «Неточки Незвановой». На основании этого выявляется разница способов повествования двух произведений, что обуславливает и разницу в их «взаимодействии» с читателем. Показывается, что сюжет, представленный в «Маленьком герое» как целостная история, в «Неточке Незвановой» является лишь одним из этапов пути героини, то есть является частью более сложного повествования — именно поэтому прямое соотнесение этих текстов будет неизбежно искажать понимание каждого из них, а вовсе не расширять его. В заключение рассматривается непосредственная связь «Маленького героя» с сопутствующими его созданию событиями жизни писателя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Маленький герой», «Неточка Незванова», проблема сопоставления, инициатический текст, гностический миф, физическая и духовная природа

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях». «Неточка Незванова» и «Маленький герой»: проблема сопоставления // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 32–59. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-32-59

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Abstract: The article critically examines the established scholarly view of *A Little Hero* as a kind of continuation or even an alternative version of *Netochka Nezvanova*. In order to move the question of the connection between these two texts beyond the realm of general observation—and toward an understanding of the role played by the similar elements identified in each work and how they may accordingly be compared—it is necessary to analize the symbolic levels of each work separately. The first part of the article thus describes the main milestones in the little hero's journey toward finding his true place in the world and "the revelation of his true nature." This is followed by an analysis of the philosophical and symbolic foundations of *Netochka Nezvanova*. On this basis, the difference between the two works' narrative modes is shown, which in turn accounts for the difference in the way each work "engages" with the reader. It is demonstrated that the plot which in *A Little Hero* presents itself as a self-contained story is, in *Netochka Nezvanova*, only one stage in the heroine's journey —

that is, part of a more complex narrative. It is for this reason that a direct comparison of these two texts will inevitably distort, rather than enrich, the understanding of each. The conclusion examines the direct connection between *A Little Hero* and the events of the writer's life that accompanied its creation.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, A Little Hero, Netochka Nezvanova, comparative problem, initiatory text, Gnostic myth, physical and spiritual nature

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. "'To Be Human Among Humans and Remain So Forever, in Whatever Misfortunes.' *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*: A Comparative Problem." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 32–59. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-32-59

В исследованиях, посвященных текстам Ф.М. Достоевского 1840-х годов, можно встретить утверждение о том, что «Маленький герой» в некотором роде является продолжением или даже альтернативной версией «Неточки Незвановой». Например, в Словаре-справочнике (Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник, под ред. Г.К. Щенникова, Б.Н. Тихомиров, 2008.) сообщается, что «"Маленький герой" продолжает и развивает многие темы, поднятые Достоевским в "Неточке Незвановой"» [Зыховская, 2008, с. 124].

По мнению целого ряда исследователей, в этих произведениях сходные темы раскрываются посредством схожих образов. Приведем несколько примеров подобных рассуждений. Одним из первых к этой теме обратился К.В. Мочульский: «Композиционно "Маленький Герой" связан с "Неточкой Незвановой". Роман остался незаконченным, но идея его — пробуждение сознания у юного существа — продолжала волновать автора. И после ареста, вместо того, чтобы продолжать "Неточку", он пишет новую повесть на ту же тему. Плаксивую и вялую героиню сменяет "маленький герой". Действие, растянутое в романе на восемь лет, в повести сосредоточено на протяжении нескольких дней; два последовательных этапа развития (эпизод с Катей и эпизод с Александрой Михайловной) соединены вместе. Построение то же: в центре юное существо, впервые начинающее любить, доверчивое, горячее, неопытное; около него два женских образа, воплощающих два лика любви: любовь–мучительство и любовь–жертвенность. В романе это — княжна Катя и Александра Михайловна, в повести "блондинка" и "M-me M"» [Мочульский, 1947].

В 30-томном Полном собрании сочинений, как и в 35-томном, читаем: «Сюжет "Маленького героя" своеобразно варьирует ряд тем "Неточки Незвановой", работа над которой была прервана арестом

писателя. Как и в “Неточке Незвановой”, в рассказе описано развитие души ребенка, зарождение высокого чувства любви-преданности, любви-самоотвержения. Рисуя нежную и грустную красоту m-me M*, душевное обаяние и затаенную любовь героини, писатель словно добавлял новые штрихи к портрету Александры Михайловны из “Неточки Незвановой”. И таким же бессердечным, жестоким и фальшивым человеком, как муж Александры Михайловны, в “Маленьком герое” изображен m-r M*» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 506–507], [Достоевский, 2013–, т. 2, с. 718–719].

В одной из недавних работ приводится следующее рассуждение: «Образ Маленького героя во многом схож с образом Неточки: дети рефлексируют по поводу происходящих событий. В обоих произведениях показан тот этап развития личности, когда происходит переход от эгоцентризма к пониманию ценности другого человека. Сюжет обоих произведений включает мотив испытания и выбор, который делает герой и героиня. Если в “Маленьком герое” это было укрощение коня, то в “Неточке Незвановой” — наказание “темницей”. <...> Сам образ Кати достаточно схож с образом “тиранки”. <...> Катя издевалась над Неточкой, как и “тиранка” над мальчиком, до “испытания”. Ситуация испытания объединяет не только Неточку и маленького героя, но и “тиранку” и Катю. Представляет интерес также сравнение Александры Михайловны и m-me M. Обе “робкие”, обе имеют “праведное сердце” и тайну, связанную с письмами. <...> Э.М. Жилякова считает, что Достоевский “выводит два типа любви: «эстетическое чувство» и милосердие” <...>. Любовь “тиранки” и Кати можно отнести к первому типу, а Александры Михайловны и m-me M — ко второму. Примечателен тот факт, что маленький герой и Неточка встают на защиту именно милосердия» [Любарец, 2023, с. 102–103]. (См. также: [Жилякова, 1989], [Новикова, 1999] и др.)

Исследователи не ставили перед собой задачу ответить на вопрос, зачем писатель решает переписать в «Маленьком герое» фрагмент «Неточки Незвановой» (все сопоставления касаются только второй и третьей частей неоконченного романа, которые уже и так были опубликованы), а только выделяли подобные внешне элементы двух текстов и описывали собственные впечатления от обнаруживаемых пересечений: «своеобразно варьирует ряд тем», «идея <...> — пробуждение сознания у юного существа — продолжала волновать автора <...> он пишет новую повесть на ту же тему» (зачем?).

Ответ, хоть и совсем краткий, предлагает Э.М. Жилякова: «Роман остановился на моменте вступления героини в борьбу за честь Александры Михайловны — Достоевский был арестован, роман оборвался. Рассказ “Маленький герой” подхватывает и продолжает тему “Неточки Незвановой”: одиннадцатилетний мальчик совершает нравственный подвиг — он спасает честь женщины. В “Маленьком герое” ставится проблема духовной активности человека, и тем самым рассказ вписывается в ряд произведений 1840-х годов. Последнее докаторжное произведение Достоевского вобрало в себя пафос незавершенного, прерванного романа и его художественную направленность» [Жилякова, 1989, с. 245].

В настоящей работе будет осуществлена попытка перейти от этапа общих наблюдений и интуитивных обобщений, которые крайне важны в любом исследовании (тем более — если они высказаны разными людьми независимо друг от друга), к анализу, призванному выявить, что стоит за обнаруживаемыми схождениями. Для этого необходимо установить, выражениями чего они служат в каждом из текстов, ведь похожие и даже одинаковые элементы, помещенные в разные системы, могут выполнять разные функции.

Таким образом, в статье с опорой на осуществленные ранее исследования (см., например: [Магарил-Ильяева, 2022]) будет показано, что происходит на символическом уровне «Маленького героя», затем будет предложен анализ и интерпретация истории Неточки, на основании чего уже будет выдвинута гипотеза о характере связи между этими двумя текстами. Данная нехронологическая последовательность рассмотрения произведений обусловлена особенностями их повествования и структуры. В «Маленьком герое» как в небольшом рассказе повествование строится вокруг одной базовой темы, все элементы текста направлены на ее раскрытие. «Неточка Незванова», будучи задуманной как большая форма, включает в себя различные темы и сюжетные линии. В статье она будет рассмотрена в том ключе, который позволяет сопоставить ее с «Маленьким героем», для чего этот рассказ и будет рассмотрен первым.

Как видно из приведенных выше цитат, помимо общей для двух произведений темы «задумывающихся детей» [Зыховская, 2008, с. 124], исследователи особо выделяют сходство в системе персонажей, а именно — на уровне двух пар героинь и связанных с ними сюжетных коллизий. Если говорить о «Маленьком герое», то тенденции в интерпретации образов двух женщин проследить

довольно просто. В более ранних исследованиях речь идет о том, что посредством героинь в рассказе изображаются разные виды любви, в более поздних — появляется идея испытания, которое проходит герой в процессе взаимодействия с ними. У данной закономерности есть объяснение.

«Маленький герой», несмотря на занимаемое им особое место в творческой биографии Ф.М. Достоевского — это последний художественный текст, написанный до каторги и первый опубликованный после — никогда не был предметом повышенного внимания исследователей. В ряде работ, посвященных раннему творчеству писателя, он даже не упоминается (например: [Нечаева, 1979], [Фридлендер, 1964]). Однако некоторые тенденции в истории его изучения все же можно проследить. Долгое время центральной темой этого произведения считалась тема влюбленности мальчика во взрослую женщину[1], история «пробуждения весны» [Гроссман, 1959, с. 407]. Начиная примерно с 2000-х годов, ситуация меняется — появляются работы, рассматривающие это произведение как инициатический текст, историю о становлении личности, представленную в том числе через образы рыцарского посвящения[2]. (Разделяя именно это представление о базовой истории «Маленького героя», в статье [Магарил-Ильяева, 2022], в частности было показано, что этот рассказ органично встраивается в ряд лучших образцов инициатических текстов европейской литературы (была описана его связь с «Годами

[1] См., например: [Мочульский, 1947], [Гроссман, 1959], [Гришин, 1977], [Жилякова, 1989] и др.

[2] См., например: [Новикова, 1999], [Зыховская, 2008], [Магарил-Ильяева, 2018], [Завгородняя, 2022], [Магарил-Ильяева, 2022], [Богданова, 2025]. Однако установка, что в рассказе описывается именно первая влюбленность, продолжает присутствовать во многих исследованиях и восприниматься как общее место. Б.Н. Тихомиров в своей основательной статье, посвященной «Маленькому герою», в которой рассматривается множество аспектов этого текста, дал следующую общую характеристику: «“Маленький герой” — это чуть ли не единственное произведение в творчестве Достоевского, в котором действие разворачивается в подмосковном помещичьем имении и в центре которого юный герой, одиннадцатилетний подросток, впервые ощутивший в своем сердце ранние толчки пробуждающегося чувства к женщине. Завершающие рассказ акварельные зарисовки роскошной летней природы, где каждая былинка знает и любит свое место в бытии и поет за это хвалу Творцу, чрезвычайная редкость не только в произведениях писателя 1840-х годов, но и в творчестве Достоевского вообще. То же надо сказать и о лиризме изложения в этом произведении» [Тихомиров, 2017, 396].

учений Вильгельма Мейстера» И.В. Гете и «Освобожденным Иерусалимом» Т. Тассо).)

При рассмотрении «Маленького героя» крайне важно не просто выделить мотив испытания и соотнести его с некоторым культурно-историческим контекстом, но понять, (насколько это возможно в метафизическом процессе) что именно (технически) происходит с героем в ходе его прохождения, так как испытание — это видимая часть инициации, суть которой состоит в радикальной перемене всего существа инициируемого[3]. Поняв описываемый механизм преображения, мы сможем выявить философские и мировоззренческие установки автора — что, он полагает, необходимо должно свершиться с человеком для достижения им «новой жизни». Заметим, что авторы инициатических сочинений уровня Ф.М. Достоевского, В.Ф. Одоевского были сами если не адептами, то вдумчивыми исследователями подобных практик и прекрасно понимали описываемые процессы. Кроме того, точное и глубоко символичное описание данного пути есть инструмент работы с читателем, инициатический текст не только ***про*** инициацию, он и сам инициирует. Напомним, что именно такого уровня задачу — «вырвать из праха душу чистую, возвышенно прекрасную» — ставил перед собой как перед творцом Достоевский с ранней юности [Достоевский, 1972–1990, т. 281, с. 55].

Попробую по возможности кратко описать историю, которую, по моему мнению, Достоевский выстраивает на символическом уровне текста, то есть инициатический путь, который проходит маленький герой для «прозрения своей природы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 295].

Мемуарист, от лица которого ведется повествование, вспоминает о своих одиннадцати годах. Он называет себя «неопределенным существом», которое, несмотря на то что находилось в самом центре «праздника жизни», ощущало одиночество и было не способно найти себе на нем место[4]. Процесс поиска и завоевания собственного

[3] Итальянский исследователь эзотерических направлений познания так писал о сути инициации: «Под инициацией следует понимать вхождение в процесс, направленный на реализацию смены состояния внутри инициата, переход из одного состояния в другое, в ходе которого адепт почти погибает для того, чтобы возродиться к новой жизни; в пределе, он достигает обожения» [Джаммария Гонелла, 2014].

[4] «Скоро среди вихря, меня окружавшего, почувствовал я какое-то одиночество. Тут были и другие дети, но все — или гораздо моложе, или гораздо старше меня;

места является одной из стрежневых линий рассказа — что легко проследить даже на уровне внешнего сюжета. На символическом плане — данная линия актуализирует тему глубинного вопрошания человека о его месте в мире, непроходящей потребности в поиске своего истинного места, соответствующего не социальным ожиданиям, а духовному составу ищущего. Посредством данного мотива становятся видны и «практические» причины проведения инициации — занимаемое человеком место оказывается ему больше не в пору[5], и возникает необходимость найти и заслужить право на новое, повышающее возможности, а следовательно, и ответственность.

Так, в самом начале рассказа мальчику не находится места на театральном представлении, вследствие чего он становится жертвой хоть и шуточного, но достаточно жестокого вызова тиранки-блондинки, которая, не получив должного сопротивления, будет теперь смеяться над ним и «язвить до крови»[6]. Кульминацией истории о постоянном отсутствии места для героя является эпизод, в котором гости случайно забывают про него и разбирают все места для поездки на прогулку в деревню, которую тот так ждал. В этой сцене мальчик

да, впрочем, не до них было мне. Конечно, ничего б и не случилось со мною, если б я не был в исключительном положении. На глаза всех этих прекрасных дам, я всё еще был то же маленькое, неопределенное существо, которое они подчас любили ласкать и с которым им можно было играть как с маленькой куклой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 269].

[5] «Порой мне как-то стыдно и даже обидно было за разные детские мои привилегии» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 269].

[6] «Помню, что на второй день моего приезда был устроен домашний театр. Зала была, как говорится, набита битком; не было ни одного места свободного; а так как мне привелось почему-то опоздать, то я и принужден был наслаждаться спектаклем стоя. Но веселая игра всё более и более тянула меня вперед, и я незаметно пробрался до самых первых рядов, где и стал наконец, облокотясь на спинку кресел, в которых сидела одна дама. Это была моя блондинка <…> — А зачем же вы стоите? Так — устанете; разве вам места нет?

— То-то и есть, что нет, — отвечал я, на этот раз более занятый заботой, чем искрометными глазами красавицы, и пресерьезно обрадовавшись, что нашлось наконец доброе сердце, которому можно открыть свое горе. — Я уж искал, да все стулья заняты, — прибавил я, как будто жалуясь ей на то, что все стулья заняты.

— Ступай сюда, — живо заговорила она <…>. Я покраснел и в смущении осматривался кругом, приискивая — куда бы уйти; но она уже предупредила меня, как-то успев поймать мою руку, именно для того, чтоб я не ушел, и, притянув ее к себе, вдруг, совсем неожиданно, к величайшему моему удивлению, пребольно сжала ее в своих шаловливых, горячих пальчиках и начала ломать мои пальцы, но так больно, что я напрягал все усилия, чтоб не закричать, и при этом делал пресмешные гримасы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 270–271].

сталкивается с очередным вызовом блондинки[7], но если в театре он в страхе отступил[8], то теперь решается на испытание — вскакивает и удерживается на диком коне Танкреде. Удается этот подвиг маленькому герою, как указано в тексте, через в*озмущение всего его* ***воскрешего*** *духа*. При этом укрощаемый им конь являет собой хаотичную и бессмысленную физическую силу[9]: «Бешеный, невыезженный жеребец» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 283]. На символическом уровне в этой сцене описывается процесс укрощения духом материи, что и воплощает собой образ рыцаря (нем. Ritter — всадник), которого все присутствующие тут же опознают в маленьком герое. (Заметим, что «кавалер» блондинки так и не садится на коня, в то время как Н-ий, тайный друг m-me М*, никогда не спешивается).

Можно сказать, что в образе блондинки в рассказе символически воплощается физическая природа, мощная, изобильная и, не будучи направляемой и удерживаемой, становящаяся безудержной, способной, как необъезженный конь, почуявший страх, затоптать человека. Из описания характера связи между блондинкой и m-me М* нам известно, что единственное перед чем тиранка с благоговением склоняется — это духовное превосходство: «Между ними была какая-то нежная, утонченная связь, одна из тех связей, которые зарождаются иногда при встрече двух характеров, часто совершенно противоположных друг другу, но из которых один и строже, и глубже, и чище другого, тогда как другой, с высоким смирением

---

[7] «— Ну-тка ты, плакса, не хочешь ли попробовать? тебе же так хотелось ехать, — сказала храбрая наездница, заметив меня, и, поддразнивая, кивнула на Танкреда — собственно для того, чтоб не уходить ни с чем, коли уж даром пришлось встать с коня, и не оставить меня без колючего словца, коли уж я сам оплошал, на глаза подвернулся.

— Ты, верно, не таков, как… ну, да что говорить, известный герой и постыдишься струсить; особенно когда на вас будут смотреть, прекрасный паж, — прибавила она, бегло взглянув на m-me М*, экипаж которой был ближе всех от крыльца» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285].

[8] «В припадке совершенного отчаяния начал я наконец борьбу и принялся из всех сил тянуть к себе свою собственную руку, но тиранка моя была гораздо меня сильнее. Наконец я не выдержал, вскрикнул, — того только и ждала!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285].

[9] «Конь, который нет-нет да и убьет человека ни за что ни про что» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 283] «Танкред не приносил ему (хозяину) ни малейшей пользы, только даром хлеб ел; кроме того, старый гусар погубил на нем всю свою бывалую ремонтерскую славу, заплатив баснословную цену за негодного дармоеда, который выезжал разве только на своей красоте…» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 284].

и с благородным чувством самооценки, любовно подчиняется ему, почувствовав всё превосходство его над собою и, как счастье, заключает в сердце своем его дружбу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 283]. Однажды испугавшись дерзкой тиранки, маленький герой оказывается угнетаем и терзаем ею. Пока он полагал, что сопротивление возможно только на физическом уровне — выдернуть руку из ее хватки, ответить возмущением на колкость — он неизбежно проигрывал ей как ребенок взрослому. И только, когда на ее вызов он ответил демонстрацией силы своего духа, мальчик смог радикально преобразить способ их взаимодействия. Блондинка так же склоняется перед героем, признает серьезность и глубину его существования, протягивает руку дружбы[10].

Теперь он cavalier servant для той, которая представлена как врачевательница самых страшных ран и Мадонна. Из незаметного и смешного пажа герой превращается в рыцаря, служащего Даме в самом высоком смысле этого слова. Таким образом, он определяет себя, свое место и свою ответственность перед миром — быть защитником высшей духовной природы, что, по Достоевскому, невозможно без выстроенной, отлаженной связи с важной частью своего существа и мира — физической природой[11]. В отношениях героя

[10] «Виновница всей суматохи, та, которая до сих пор была непримиримым врагом моим, прекрасная тиранка моя, вдруг бросилась ко мне обнимать и целовать меня. Она смотрела, не веря глазам своим, когда я осмелился принять ее вызов и поднять перчатку, которую она бросила мне, взглянув на m-me M*. Она чуть не умерла за меня от страха и укоров совести, когда я летал на Танкреде; теперь же, когда всё было кончено и особенно когда она поймала, вместе с другими, мой взгляд, брошенный на m-me M*, мое смущение, мою внезапную краску, когда, наконец, удалось ей придать этому мгновению, по романтическому настроению своей легкодумной головки, какую-то новую, потаенную, недосказанную мысль, — теперь, после всего этого, она пришла в такой восторг от моего “рыцарства”, что бросилась ко мне и прижала меня к груди своей, растроганная, гордая за меня, радостная. Через минуту она подняла на всех толпившихся около нас обоих самое наивное, самое строгое личико, на котором дрожали и светились две маленькие хрустальные слезинки, и серьезным, важным голоском, какого от нее никогда не слыхали, сказала, указав на меня: “Mais s’est trés sèrieux, messieurs, ne riez pas”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 286–287].

[11] Тема двух природ человека станет ключевой проблемой в романе «Идиот». См. статьи Т.А. Касаткиной [Касаткина, 2021], [Касаткина, 2025]. В материале, публикуемом в этом номере, исследовательница, обобщая предыдущие наблюдения, пишет: «Он [Мышкин] тот, кто видит высшую природу, отказываясь замечать низшую. Он тот, кто видит единство явлений, отказываясь замечать их обособление и противостояние. И вот в этом он поступает не так, как поступал св. Франциск. Св. Франциск считал, что должен воспитывать естественную природу, чтобы

с блондинкой можно увидеть и один из аспектов того, в чем состоит проблематичность гностического восприятия материи — попытки ее игнорировать, бороться с ней приводят лишь к большему ущербу. Но будучи просвещенной духом она становится верной соработницей, позволяющей личности осваивать высшие уровни бытия, до того бывшие лишь недоступной тайной.

Так, маленький герой получает возможность приобщиться к тайне, которой допытывался на протяжении всего повествования, но ранее не мог даже приблизиться. На уровне сюжета — он находит оброненный m-me M* конверт, который она получила в момент прощания с H-им. Примечательно, что ни читатель, ни герой так и не узнают, что было написано в том письме. Утаивая его содержание, Достоевский вынуждает нас думать, а героя «взаимодействовать» с содержащейся в конверте тайной, отталкиваясь только от того, что велит наше сердце, что подсказывают наша натура и опыт. «Кто знает, что оно заключало? Как судить и кому осуждать?» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 291] — вопрошает мемуарист. Маленький герой, ведомый сердцем, которое болело за m-me M*, принимает единственно возможное для него решение, сделать все, чтобы спасти ее от

приближать ее к Богу. Образец такого воспитания — его проповедь птицам. Князь Мышкин склонен скорее прощать и *игнорировать* нижнюю природу, полагая, что тогда она преобразится сама собой: он видел, как Аглаю одолевал мрак, но “он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой” [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 431]. Но мрак исчезал лишь до определенного момента, когда пренебрегаемая низшая природа восстала и взяла свое. В случае Настасьи Филипповны победила высшая природа, но это стоило жизни героине, намеренно пошедшей под нож Рогожина» [Касаткина, 2026, с. 207].

Данная тема усложнилась и развилась в зрелом творчестве, но фундаментальная мысль о необходимости соединения двух природ в единство, о том, что игнорирование, отрицание низшей природы, как и погружение в нее, может перекрыть доступ к высшей, была представлена Достоевским уже в «Маленьком герое». Если мы улавливаем эту идею писателя, то сразу становится очевидна проблематичность принятого в исследованиях радикального противопоставления героинь рассказа и их прямолинейного соотнесения с образами позднего творчества: «На уровне женских образов задана полярность: герой между двумя женщинами. Одна — мучительница (инфернальница), вторая — мадонна, обе его испытывают» [Зыховская, 2008, с. 124]; «Подобная ситуация порождает аналогию с отношениями героя и героини-“инфернальницы”, воссозданными впоследствии в романах (князь Мышкин и Настасья Филипповна, Алеша и Грушенька)» [Завгородняя, 2022, с. 44]. (Заметим, что в тексте «Идиота» Настасья Филипповна ни разу не названа инфернальницей, как и блондинка из «Маленького героя».)

страшного суда тех, кто еще недавно «льстиво улыбался при встрече». В момент осуществления этого почти бессознательного порыва души за образом маленького героя начинает мерцать образ Того, кто однажды уже также не осудил несчастную, приведенную к Нему. Заметим, что цель фарисеев была не столько осудить женщину, сколько искусить Христа. Именно поэтому нам не нужно знать содержание письма, чтобы выбрать способ действия. «Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии. и, поставив ее посреди, сказали Ему: *Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь?* Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: *кто из вас без греха, первый брось на нее камень.* И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав *то* и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: *женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя?* Она отвечала: *никто, Господи.* Иисус сказал ей: *и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши*» (Ин. 8: 3–11).

В рассказе показано, что проявление в душе человека образа Христа как руководящего принципа и есть момент прозрения его истинной природы. Рассмотрим, как это сделано. Сразу после сцены возвращения m-me M* конверта в тексте впервые появляется ее имя (гуляющие неподалеку знакомые окликают ее). Узнавание имени человека — это древний символ раскрытия тайны. Будучи же произнесенным по-французски, оно звучит как возглас ликования о наступлении Рождества: «Natalie! Natalie!» (лат. Natalis Domini). Интересно, что свой ответ зовущим m-me M* почему-то шепчет на ухо маленькому герою: «сейчас». Создается удивительная сцена, в которой мальчику как будто раскрывается тайное знание о том, что Рождество совершается прямо сейчас. Вслед за этим маленький герой отдается «первому еще неясному прозрению своей природы». Мемуарист отмечает, что так кончилось его *первое детство*. Данная формулировка предполагает, что герой преодолел некий этап взросления, но не перестал быть ребенком. Он стал тем, кто теперь может входить в тайну жизнь другого, следуя путем Христа, то есть действовать, исходя из своей истинной высшей природы.

Таким образом, мы очертили основные вехи на пути обретения маленьким героем его настоящего места и прозрения его истинной природы, позволяющей действовать не под влиянием низших страстей (причем речь идет не только о вожделениях плоти, но и, например, о страхах), а следовать за Образом, раскрывшимся в его сердце.

Обратимся к «Неточке Незвановой». По воле судьбы, а затем и автора, это произведение в нашем сознании осталось текстом о взрослеющем ребенке (что, безусловно, усиливает ощущение его близости «Маленькому герою»), несмотря на то что по изначальной задумке повествование должно было охватывать и более взрослые годы героини. Но по какой-то причине Достоевский оставил этот роман неоконченным и при последующих публикациях, осуществляемых им уже после возвращения в Петербург. При этом ряд других своих произведений он посчитал нужным радикально трансформировать, создавая на их основе практически новые тексты — например, «Честный вор»[12], «Чужая жена и муж под кроватью»; довольно сильно был изменен и «Двойник».

История Неточки отчетливо делится на этапы, несмотря на то что при повторной публикации разделение на части было убрано. Вместе с переменой жилья сменяются окружение и занятия героини, меняется и она сама. Первый этап жизни Неточки наиболее глубоко и адекватно внутренней истории романа был проанализирован в статье Т.А. Касаткиной «Особенности структуры ранних “гностических” текстов Достоевского: Анагогическая история» (2020). Исследовательница показала, как в первой части разворачивается гностическое мироведение, в которое вовлекается героиня и которое в последующих частях она будет преодолевать: «Достоевский здесь ищет преодоления и превосхождения гностического мифа и гностического взгляда на мир. Задача гностика — выпустить божественную искру за пределы слоеной/многослойной клетки материи — в то время как для Достоевского в этом романе человеческая задача для героини и повествовательницы, сначала вовлеченной в гности-

[12] См. статью Н.Н. Подосокорского «“Славное, сударь, времечко было!” Наполеоновские войны и образ партизана Фигнера в рассказе Ф.М. Достоевского “Отставной”», в которой показывается, насколько радикально были трансформированы «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного)» 1848 года в «Честном воре» 1860 года [Подосокорский, 2025].

ческий миф отчимом, и ставится и решается совершенно иначе» [Касаткина, 2020, с. 109]. «Если очень кратко суммировать <...> Достоевский говорит о том, что единственная возможность преодоления тяжелого чувства гностического состояния мира, исходом для которого внутри гностической парадигмы является только разрушение всего вокруг и саморазрушение, — это соединение духа с материей, к чему и призвана Неточка, <...> та, которая получила весть о музыке от Ефимова, должна проработать и воплотить ее тяжелым трудом в собственном и мира материальном бытии» [Касаткина, 2020, с. 113].

Ефимов создает свой вариант мифа, ставящего его в оппозицию всему здешнему миру и объясняющего невозможность полноценного проявления его дара, следовательно, легитимизирующий его нежелание трудиться, «образовать из себя артиста» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 148]. В его гностическом мировидении он — дух, который скован материей, не дающей ему раскрыться и приобщиться к высшему бытию, «матушка, у которой нет другого имени в тексте, уже в силу этого будет идентифицироваться с материей» [Касаткина, 2020, с. 111]: «как-то странно понятен был для меня смысл слов отца, когда он сказал их один раз при мне с каким-то особенным чувством. Эти слова были, что “придет время, когда и он не будет в нищете, когда он сам будет барин и богатый человек, и что, наконец, ***он воскреснет снова, когда умрет матушка***» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 162]. Эту же историю Ефимов рассказывает Неточке в форме сказки, через которую она и себя встраивает в гностическую парадигму и начинает вместе с отчимом ждать смерти матери: «он однажды после урока начал мне рассказывать сказку. Это была первая сказка, которую мне пришлось слышать. Я сидела как зачарованная, горела в нетерпении, следя за рассказом, переносилась в какой-то рай, слушая его, и к концу рассказа была в полном восторге. Не то чтоб так действовала на меня сказка, — нет, но я всё брала за истину, тут же давала волю своей богатой фантазии и тотчас же смешивала с вымыслом действительность. Тотчас являлся в воображении моем и дом с красными занавесами; тут же, неизвестно каким образом, являлся как действующее лицо и отец, который сам же мне рассказывал эту сказку, и матушка, мешавшая нам обоим идти неизвестно куда» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 165].

Созданный таким образом мир ощущается всеми его обитателями как «вечное, нестерпимое горе» [Достоевский, 1972–1990, т. 2,

с. 161], в нем искажаются и уродуются, лишаются своего истинного обличия все элементы бытия. Приведем пример, как в тексте демонстрируется радикальная разница перспектив, выстраиваемых из гностической парадигмы и иной, христианской, включающей «Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 175]. В романе присутствуют две симметричные сцены — одна разворачивается на чердаке в доме матери Неточки, вторая — в доме князя, то есть в том мире, который Неточке виделся как рай. В момент смерти матери героиня не сразу понимает, что произошло. Ошеломленная странным поведением Ефимова она начинает спрашивать, ***где ее мама***. Вот как описывает Неточка его реакцию на этот вопрос: «Он взял меня за руку, подвел к постели, разметал набросанную груду платья и открыл одеяло. Боже мой! ***Она лежала мертвая, уже похолодевшая и посиневшая***. Я как бесчувственная бросилась на нее и обняла ее труп. Отец ***поставил меня на колени***.

— Поклонись ей, дитя! — сказал он, — простись с нею...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 186].

Находясь уже в доме князя, Неточка долгое время болеет. В какой-то момент она снова начинает спрашивать, ***где ее мама***. И тогда князь «схватил (ее) за руку и быстро повел за собою. Это была образная. <...> Князь торопливо ***поставил меня на колени перед образом Божией Матери*** и сам стал возле меня...

— Молись, дитя, помолись; будем оба молиться! — сказал он тихим, порывистым голосом» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 194].

Заметим, что первому приведенному эпизоду предшествует сцена: «— Неточка! — сказал он мне, как будто размышляя с усилием, — деточка моя, я позабыл... что такое?.. Что это надо?.. Я не помню... Да, да, нашел, вспомнил!.. Поди сюда, Неточка!

Он подвел меня к углу, где был образ, и сказал, чтоб я стала на колени.

— Молись, дитя мое, помолись! тебе лучше будет!.. Да, право, будет лучше, — шептал он мне, указывая на образ и как-то странно смотря на меня. — Помолись, помолись! — говорил он каким-то просящим, умоляющим голосом» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 186].

Ефимов совершенно неожиданно забывает, что нужно делать перед иконой, а когда вспоминает, то ставит на колени Неточку. Когда же девочка обнимает обнаруженное тело матери, то Ефимов буквально отрывает ее и опять ставит на колени. Два действия – молитва и прощание с матерью – оказываются разведены и не связаны друг с

другом. Но перед обоими «предметами», а именно этим они являются в мире Ефимова, на коленях должна стоять Неточка. Ефимов даже не предполагает, что сам тоже может совершить эти действия. Все происходящее теряет свой смысл, действия утрачивают содержание, образ также не назван. В схожей сцене в доме князя те же действия складываются как пазл, и мы можем увидеть полноценную картину. В качестве ответа на вопрошание Неточки князь ведет ее к Образу Божьей Матери и разделяет с ней коленопреклонённую молитву.

Можно сказать, что перед нами два полюса того, чем может быть мать как символ места пребывания духа в мире — мертвая материя или Богоматерь, предоставляющая свое тело Духу, чтобы Бог мог родиться в мир.

Рассмотрим в связи с этим и амбивалентность, которая отражается в имени Ефимова (о значении фамилии см.: [Касаткина, 2020, с. 112]) — Егор Петрович. Его имя состоит из слов, наполненных очень мощным для европейской духовной культуры символизмом. Егор — сокращенная форма имени Георгий, «земледелец» (от греч. γεωργός). Петр происходит от греч. πέτρος — камень. Через эти образы традиционно описывается духовная работа человека над собой — он пашет себя как землю и обтесывает как камень, чтобы сделать пригодным для взращивания духовных семян и строительства храма[13]. Однако в контексте романа этот потенциал оборачивается чем-то совсем иным — Ефимов оказывается тем, кто плодородную почву (землю-матушку) превращает в камень, в мертвую, косную материю. Он не возделывает ее, дух не оплодотворяет материю, и даже не обделывает камень своей личности, все застывает в нем.

С бегством и последующей смертью Ефимова созданная им картина мира разрушается. Примечательно, что Неточка, освобо-

[13] Комментируя образ пашущего «круто в гору» мужика из детских воспоминаний Достоевского, описанных в «Мужике Марее», Т.А. Касаткина отмечает: «Если мы приедем в усадьбу Достоевских “Даровое”, мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в “Мужике Марее”. <…> Посмотрим на миниатюру “Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия”. Мы видим, что пахарь пашет совершенно ровную пашню. Но земля горками поднимается по направлению к Лавре. Храм, монастырь — это место возвышения. Не физического — духовного. Пахота земли — это образ труда над собой, духовного восхождения, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика» [Касаткина, 2026, с. 173].

дившись от чар гностической сказки, оказывается в доме с красными занавесами, который был недоступным раем в мире ее отчима, но оказался насущной реальностью для нее. Ее новый путь можно осмыслять и описывать через разные образы. Планируемый как большое произведение наличествующий текст включает в себя, в отличие от «Маленького героя», гораздо больше деталей и смысловых линий, многие из которых должны были раскрыться и объясниться в полноте только в будущих эпизодах. Однако, как видится, мы все же можем проследить хотя бы направление мысли писателя на уровне фундаментальных идей романа.

Так, в уже упомянутой статье Т.А. Касаткина показала через анализ трансформации имени героини, какие метаморфозы происходят с ее личностью, и сделала предположение о том, как должен был развиваться образ героини по задумке автора в последующих частях. Низведенная своей матерью до Неточки, той которой нет (эту кличку ей дала мать, низведенная Ефимовым до уровня косной материи), она проходит путь (вос)становления, позволивший ей вновь обрести хоть и уменьшенное, но свое настоящее имя — Аннета. «Именно в момент обретения голоса ее вновь называют Аннетой — и, возможно, когда-то там, в недописанном продолжении романа, должно было прозвучать и имя Анна — но вектор уже вполне отчетливо прочерчен автором. Впрочем, можно сказать, что оно уже и прозвучало — ибо в момент обретения голоса ей говорят об обретении ею Божьего дара и благословения, *благодати* [как сказано ранее в тексте статьи, имя «Анна» и значит «благодать»]. Оказывается, именно Божий дар составляет имя и личность существа, именно им личность вызывается к бытию. Новое обретение имени героиней происходит в момент обнаружения Божиего дара внутри той, которой без этого дара как бы не было» [Касаткина, 2020, с. 113].

Таким образом, обозначены две важные точки (два состояния) в судьбе Неточки — изначальное гностическое мировидение, когда материальное воплощение музыки как явления духовного оказывается невозможно, и обретение дара, когда героиня сама оказывается проводником высшей гармонии. В следующей части статьи попробуем разобраться, что происходит между этими двумя точками, какой путь проходит Неточка, чтобы обретение дара стало возможным, ведь по какой-то причине он открывается в ней спустя годы жизни в семье князя.

Оказавшись в доме с красными занавесами, девочка долго и тяжело болеет. Примечательно, что радикальный перелом в ее состоянии совершается после двух странных эпизодов, в которых она почему-то начинает искать своих умерших родителей. Сцена с поиском матери уже была описана выше. В другой раз Неточка слышит звуки музыки, доносящиеся с праздника, который в это время проходил в доме. Девочка, одурманенная болезнью, отправляется на поиски отца: «Так вот, вот где был этот рай! — пронеслось в моей голове, — вот куда я хотела идти с бедным отцом... Стало быть, это была не мечта!.. Да, я видела всё так и прежде в моих мечтах, в сновидениях! Разгоряченная болезнию фантазия вспыхнула в моей голове, и слезы какого-то необъяснимого восторга хлынули из глаз моих. Я искала глазами отца: “Он должен быть здесь, он здесь” <...> — Папа, папа! это ты! где ты?». Однако находит она не отца, а того, в ком опознает его убийцу: «“Нет! это был не отец; это его убийца!” — мелькнуло в уме моем. Какое-то исступление овладело мной, и вдруг мне показалось, что надо мной раздался его хохот, что этот хохот отдался в зале дружным, всеобщим криком; я лишилась чувств» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 196]. В рамках данной статьи мы не будем подробно анализировать эти эпизоды, но, как сейчас видится, в них впервые для героини открывается возможность совсем иначе взглянуть на образы тех, с кем она провела свое первое детство и кого наделила определенными ролями в мире своих фантазий. За открывшейся перспективой восприятия ее прошлой жизни следует выздоровление в новой. Каким-то образом эти процессы оказываются взаимообусловленными.

Период окончательного выздоровления Неточки занимает почти всю вторую часть книги («Это был второй и последний период моей болезни» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 196]) и неразрывно связан с образом Кати. Примечательно, как сама Неточка-рассказчица описывает свою связь с молодой княжной: «Я нарочно рассказала так подробно этот эпизод моего детства, первого появления Кати в моей жизни. Но наши истории нераздельны. Ее роман — мой роман» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 223]. Этим же словом «роман» она обозначила и свои отношения с Ефимовым: «Действительно, эта чудная привязанность моя походила несколько на роман... Но этому роману суждено было продолжаться недолго: я вскоре лишилась отца и матери» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 173]. Если роман с отчимом оканчивается с его смертью, то есть с его уходом что-то

необратимо меняется в отношении к нему Неточки, то «роман» с Катей описывается как связь, которая, будучи однажды установленной, оказывается навсегда интегрирована в жизнь и даже в саму Неточку.

История установления этой связи не проста. Катя, вынужденная находить общий язык с новым членом семьи, предъявляет достаточно много претензий к состоянию Неточки. По ее мнению, сиротка слишком слаба, мало ест, не любит физическую активность, постоянно плачет и грустит. Создается впечатление, что для того чтобы Катя смогла взаимодействовать с Неточкой так, как княжна привыкла и умеет, второй необходимо достаточно радикально измениться. Однако примечательно, что «влюбляется» Катя в Неточку, а затем и открывает свои чувства, вовсе не в результате удовлетворения требуемых ею условий, а в ответ на проявление внутренней силы сиротки и своего вольного или невольного отступания перед проявленной силой.

«— Неточка! — прошептала Катя сквозь слезы, — ангел ты мой, я ведь тебя так давно, так давно уж люблю! Знаешь, с которых пор?

— Когда?

— Как папа приказал у тебя прощения просить, тогда как ты за своего папу заступилась, Неточка...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 218].

Открывает же свои чувства Катя после того, как Неточка берет на себя вину за устроенную княжной шалость, а затем в результате случайности принимает и достойно переносит гораздо более тяжелое испытание, нежели предполагалось. «А ведь как я рада была, что ты за меня в темницу пошла!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 220] — восклицает Катя.

Неточка же об их долгожданном *соединении* после освобождения из «темницы» скажет: «Я прибежала наверх как ***воскресшая***» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 217]. Этот эпизод прочитывается как ответ на ожидание Ефимовым своего *воскресения* после смерти матери (то есть радикального *разъединения* с ней, в отличие от Неточки, воскресающей от соединения с Катей).

В многочисленных Катиных «претензиях», *сквозь* капризы избалованной и требовательной княжны можно прочесть призыв к *той, которой нет*, войти в физическую реальность (есть, смеяться, двигаться и т. д.). Примечательно и то, что Катя наделяет Неточку всевозможными эпитетами, как будто через самые разные характеристики делает ее более реальной, обладающей конкретными,

видимыми проявлениями: «бледненькая, волосы белокуренькие, сама глупенькая, плакса такая, глаза голубенькие, си...ро...точка ты моя!!!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 219], при этом — «бесстрашна», «умна», «кроткая», «овечка», «бесстыдница» и т.д. Заметим, что и свою любовь они выражают через радостное тактильное взаимодействие. Можно сказать, что через Катю Неточка осваивает материальный мир и себя как его часть на новых основаниях, с одной стороны — через любовь, с другой — через усилие.

Как только внутренняя нерасторжимая связь установлена, героини вынуждены разлучиться. Однако расставание необходимо, так как Неточка теперь готова быть там, где откроется ее дар.

Примечательно, что, как когда-то вступив в дом князя, героиня иначе открыла для себя образы родителей, так и с Александрой Михайловной она еще раз переосмысляет свое прошлое, чтобы иметь возможность вступить в «очередную» новую жизнь: «Она с любопытством начинала расспрашивать о моем прошедшем, желая услышать его от меня, и каждый раз после моих рассказов становилась со мной нежнее и серьезнее, — серьезнее, потому что я, с моим несчастным детством, внушала ей, вместе с состраданием, как будто какое-то уважение. После моих признаний мы пускались обыкновенно в долгие разговоры, которыми она мне же объясняла мое прошлое, так что я действительно как будто вновь переживала его и многому вновь научалась» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 230].

Если жизнь в доме князя и общение с Катей было обозначено как выздоровление Неточки, то жизнь в доме старшей сестры княжны проходила под знаком вступления в настоящую жизнь, героиня его предчувствует и ожидает. Однако прежде чем это случится ей приходится пройти серьезную подготовку: сначала под руководством Александры Михайловны, затем самостоятельно — на «обучающем полигоне» художественных миров литературы: «Казалось, сама судьба остановила меня на пороге в новую жизнь, в которую я так порывалась, о которой гадала день и ночь, и, прежде чем пустить меня в неведомый путь, взвела меня на высоту, показав мне будущее в волшебной панораме, в заманчивой, блестящей перспективе. Мне суждено было пережить всю эту будущность, вычитав ее сначала из книг, пережить в мечтах, в надеждах, в страстных порывах, в сладостном волнении юного духа» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 234].

Однако столь вожделенное начало новой жизни оказывается вовсе не таким, как ожидала Неточка и ожидает большинство людей, мечтающих о своей будущности. По Достоевскому, вхождение в жизнь — это против своих намерений стать включенным в чужую боль и тайну, стать ответственным за жизнь другого. Парадоксальным образом это и есть разрешение собственной тревоги и тоски, обретение своего нового пути.

> Действительность поразила меня врасплох среди легкой жизни мечтаний, в которых я провела уж три года. Я со страхом чувствовала, что в руках моих большая тайна и что эта тайна уж связывает все существование мое... как? я еще и сама не знала того. ***Я чувствовала, что только с этой минуты для меня начинается новая будущность.*** Теперь я невольно стала слишком близкой участницей в жизни и в отношениях тех людей, которые доселе заключали весь мир, меня окружавший, и я боялась за себя. Чем войду я в их жизнь, я, непрошеная, я, чужая им? Что принесу я им? Чем разрешатся эти путы, которые так внезапно приковали меня к чужой тайне? Почем знать? может быть, новая роль моя будет мучительна и для меня, и для них. Я же не могла молчать, не принять этой роли и безвыходно заключить то, что узнала, в сердце моем. Но как и что будет со мною? что сделаю я? И что такое, наконец, я узнала? Тысячи вопросов, еще смутных, еще неясных, вставали предо мною и уже нестерпимо теснили мне сердце. Я была как потерянная.
>
> Потом, помню, приходили другие минуты, с новыми, странными, доселе не испытанными мною впечатлениями. ***Я чувствовала, как будто что-то разрешилось в груди моей, что прежняя тоска вдруг разом отпала от сердца и что-то новое начало наполнять его, что-то такое, о чем я не знала еще***, — горевать ли о нем или радоваться ему. Настоящее мгновение мое похоже было на то, когда человек покидает навсегда свой дом, жизнь доселе покойную, безмятежную для далекого неведомого пути и в последний раз оглядывается кругом себя, мысленно прощаясь с своим прошедшим, а между тем горько сердцу от тоскливого предчувствия всего неизвестного будущего, может быть сурового, враждебного, которое ждет его на новой дороге [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 244].

Повествование в романе выстроено таким образом, что история обретения дара голоса и имени рассказывается героиней непосредственно перед тем, как она обращается к эпизоду обнаружения

таинственного письма. Будучи не связанными никакой логикой на уровне сюжета, эти два эпизода в художественной символической реальности произведения прочитываются как взаимообусловленные события. То есть способность являть через себя музыку оказывается маркером готовности вступления в жизнь в том смысле, в котором это предлагает Достоевский.

Музыка в данном случае выступает как символ способности человека слышать и буквально собой воспроизводить высшую природу. Быть участником чужой тайны можно только, будучи способным ощущать образ (слышать?) Христа внутри себя и следовать Его путем в мире.

Благодаря тому, что в романе приведен полный текст письма, у читателя не должно возникнуть сомнений в невинности Александры Михайловны. В письме прямыми словами описывается та духовная, «невозбранная любовь», которую Достоевский стремился выразить в художественных образах других своих ранних произведений[14]. Однако для мужа Александра Михайловна является преступницей. Также читатель осведомлен и о полной невинности Неточки, но и она становится жертвой ложных обвинений. В сцене обличения героини демонстрируется, что уверенность в порочности другого не связана ни с какими реальными основаниями, а обусловливается исключительно внутренним составом человека. Оказавшись перед *искушением*, Петр Александрович встает рядом с теми, кто хотел бы бросить камень, но две женщины отказываются кидать камни друг в друга. Таким образом, мы видим, что первое движение Неточки в новой жизни направлено вслед за Христом.

Если предположение Татьяны Александровны верно, и в романе должно было прозвучать полное имя героини — Анна, то произойти это должно было в момент наиболее отчетливого проявления внутреннего Образа в героине, то есть в момент становления человека тем, кем он является (должен стать) на самом деле.

---

[14] «Я хочу тебе сказать *все*, и скажу это: да, ты много любишь меня, ты любила меня, как сестра любит брата; ты любила меня как свое создание, потому что воскресила мое сердце, разбудила мой ум от усыпления и влила мне в грудь сладкую надежду; я же не мог, не смел; я никогда доселе не называл тебя сестрою моею, затем что не мог быть братом твоим, затем что мы были неровня, затем что ты во мне обманулась!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 244].

См.: Касаткина Т.А. «“Другая” любовь в ранних произведениях Достоевского» [Касаткина, 2004], также в работах [Гачева, 2004], [Магарил-Ильяева, 2019], [Магарил-Ильяева, 2026].

Вернемся к поставленным в начале статьи проблемам — каков характер связи между двумя произведениями, действительно ли Достоевский «переговаривает» ряд идей «Неточки Незвановой» в «Маленьком герое» и если да, то зачем?

Конечно, мы можем выдвигать лишь гипотезы, которые неизбежно будут уточняться и корректироваться. Как видится сейчас, Достоевский в «Маленьком герое» представляет как целостную историю то, что в «Неточке Незвановой» является лишь одним из этапов пути героини. В рамках небольшого рассказа в концентрированной форме показывается, что соприкосновение со своей истинной природой происходит, когда человек входит в качестве активного участника не просто в жизнь, но в боль и страх другого, следуя за образом Христа как за руководящим принципом. И это не может быть достигнуто умозрительно, это должно войти в плоть и кровь человека. Сосредоточенная на одной теме (пусть и бесконечно глубокой), малая форма позволяет создать очень плотный инициатический текст, когда каждое слово устремляет нас к финальной точке преображения героя.

В «Неточке Незвановой» разворачивается гораздо более широкая философская притча о том, что значит по-настоящему жить и творить, о том, как наше мировидение определяет бытие. История вхождения героини в жизнь, обретения и познания себя вплетена в гораздо более сложное повествование, именно поэтому прямое соотнесение этих текстов будет неизбежно искажать понимание каждого из них, а вовсе не расширять его.

Разница в способах повествования хорошо видна на примере эпизодов с письмами. Если в «Неточки Незвановой» приводится все содержание письма, обстоятельства жизни героев объяснены, и читатель просто следит за разворачивающимися событиями, зная на чьей стороне правда, то в «Маленьком герое» Достоевский поступает гораздо более радикально, скрывая содержание конверта. Он включает читателя в испытание героя и гораздо более отчетливо напоминает, к чему призван человек, следующий за Христом, который «пришел не судить мир, но спасти мир» (Ин. 12: 47).

Однако важно поставить другой вопрос и провести сопоставление иного рода. Стал бы Достоевский выносить эту линию «Неточки Незвановой» в отдельное произведение, если бы не произошедшие

в его жизни события — арест и полная неизвестность дальнейшей судьбы? После несостоявшейся казни Достоевский пишет брату об осознании необходимости становления себя не только в высших сферах искусства, но и в буквально в своем теле, в материальном мире среди таких же людей, что и значит быть Человеком в самом высшем и полном смысле.

«Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и **быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было *несчастьях*,** не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. ***Эта идея вошла в плоть и кровь мою.*** Да, правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнию искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда! **Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 281, с. 162].

Список литературы

1. Богданова, 2025 — *Богданова О.А.* Рассказ «Маленький герой» как малая форма в «усадебном тексте» Ф.М. Достоевского // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 220–239. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-220-239.

2. Гачева, 2004 — *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М.: ИМЛИ РАН, 2004. 640 с.

3. Гришин, 1977 — *Гришин Д.В.* Ранний Достоевский / предисл. Н. Кристесен. Мельбурн: Мельбурнский ун-т, 1977. 230 с.

4. Гроссман, 1959 — *Гроссман Л.П.* Достоевский — художник // Творчество Достоевского. М.: АН СССР, 1959. С. 330–416.

5. Джаммария Гонелла, 2014 — *Джаммария Гонелла.* Эта неизвестная алхимия / пер. с итал. Глеб Бутузов. 2-е изд. М.; Воронеж: TERRA FOLIATA, 2014. 256 с.

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (издание продолжается).

8. Жилякова, 1989 — *Жилякова Э.М.* «Маленький герой» Достоевского и «Рыцарь нашего времени» Карамзина // *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844—1849). Томск: Изд-во Том. ун-та. С. 242–262.

9. Завгородняя, 2022 — *Завгородняя Г.Ю.* «Маленький герой» Ф.М. Достоевского в контексте творчества писателя: традиции куртуазного романа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 3. С. 641–647.

10. Зыховская, 2008 — *Зыховская Н.Л.* Маленький герой // Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 123–126.

11. Любарец, 2023 — *Любарец В.В.* «Закон заслуженного собеседника» в произведениях Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» и «Маленький герой» // Филологические чтения. Материалы конференции / сост. Е.А. Федорова, ред. М.В. Шаманова. Ярославль: Изд-во Ярос. Гос. ун-та им. П.Г. Демидова, 2023. С. 98–107.

12. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского // *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 141–151.

13. Касаткина, 2020 — *Касаткина Т.А.* Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2(10). С. 95-115. DOI 10.22455/2619-0311-2020-2-95-115

14. Касаткина, 2021 — *Касаткина Т.А.* Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: о высшей и низшей природе человека // Христианское чтение. 2021. № 4. С. 14–30.

15. Касаткина, 2025 — *Касаткина Т.А.* «Который час?»: «Мое необходимое объяснение» Ипполита в структуре романа «Идиот». Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 32–57. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-32-57

16. Касаткина, 2026 — *Касаткина Т.А.* Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского. Как показать произведения Достоевского не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами, а через образы, на которые смотрел и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 139–237. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237

17. Магарил-Ильяева, 2018 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Маленький герой» как путь к прозрению собственной природы // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 36. СПб.: Серебряный век, 2018. С. 32–46.

18. Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 112–132. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

19. Магарил-Ильяева, 2022 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Рассказ Ф. М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 18–39. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39

20. Мочульский, 1947 — *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: Ymca Press, 1947. URL: https://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/mochulskij-dostoevskij-zhizn-i-tvorchestvo/index.htm (дата обращения: 15.03.2026).

21. Нечаева, 1979 — *Нечаева В.С.* «Ранний Достоевский». 1821–1849. М.: Наука, 1979. 287 с.

22. Новикова, 1999 — *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1999. 254 с.

23. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* «Славное, сударь, времечко было!» Наполеоновские войны и образ партизана Фигнера в рассказе Ф.М. Достоевского «Отставной» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 79–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-79-143

24. Тихомиров, 2017 — *Тихомиров Б.Н.* Грустные и смешные персонажи Достоевского // *Достоевский Ф.М.* Малая проза. Книга первая: Слабое сердце; Чужая жена и муж под кроватью; Маленький герой; Дядюшкин сон / сост., статья и коммент. Б.Н. Тихомирова; ил. А.А. Джигирей. СПб.: Вита Нова, 2017. 456 с.: 37 ил. (Фамильная библиотека. Парадный зал).

25. Фридлендер, 1964 — *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.

References

1. Bogdanova, O.A. “Rasskaz ‘Malen’kii geroi’ kak malaia forma v ‘usadebnom tekste’ F.M. Dostoevskogo” [“The Story *A Little Hero* as a Minor Form in Dostoevsky’s ‘Estate Text’”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 220–239. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-220-239

2. Gacheva, A.G. *“Nam ne dano predugadat’, Kak slovo nashe otzovemsia...” (Dostoevskii i Tiutchev)* [*“We Cannot Foresee How Our Word Will Resound...” (Dostoevsky and Tyutchev)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 640 p. (In Russ.)

3. Grishin, D.V. *Rannii Dostoevskii* [*Early Dostoevsky*]. Preface by N. Kristesen. Melbourne, Mel’burnskii un-t Publ., 1978. 230 p. (In Russ.)

4. Grossman, L.P. “Dostoevskii — khudozhnik” [“Dostoevsky as an Artist”]. *Tvorchestvo Dostoevskogo* [*Dostoevsky’s Work*]. Moscow, AN SSSR Publ., 1959, pp. 330–416. (In Russ.)

5. Gonella, Giammaria. *Eta neizvestnaia alkhimiia* [*This Unknown Alchemy*]. Translated by Gleb Butuzov, 2nd ed. Moscow; Voronezh, TERRA FOLIATA Publ., 2014. 256 p. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 35 tomakh* [*Complete Works: in 35 vols*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013– (in progress). (In Russ.)

8. Zhiliakova, E.M. “‘Malen’kii geroi’ Dostoevskogo i ‘Rytsar’ nashego vremeni’ Karamzina” [“Dostoevsky’s *A Little Hero* and Karamzin’s *A Knight of Our Time*”]. *Traditsii sentimentalizma v tvorchestve rannego Dostoevskogo (1844–1849)* [*The Traditions of Sentimentalism in the Work of the Early Dostoevsky (1844–1849)*]. Tomsk, Izd-vo Tom. un-ta Publ., 1989, pp. 242–262. (In Russ.)

9. Zavgorodniaia, G.Iu. “‘Malen’kii geroi’ F.M. Dostoevskogo v kontekste tvorchestva pisatelia: traditsii kurtuaznogo romana” [“Dostoevsky’s *A Little Hero* in the Context of the Writer’s Work: The Traditions of the Courtly Novel”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 15, no. 3, 2022, pp. 641–647. (In Russ.)

10. Zykhovskaia, N.L. “‘Malen’kii geroi’” [“A Little Hero”]. Shchennikov, G.K., and B.N. Tikhomirov, eds. *Dostoevskii: Sochineniia, pis’ma, dokumenty: slovar’-spravochnik* [*Dostoevsky: Works, Letters, Documents: A Reference Dictionary*]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2008, pp. 123–126. (In Russ.)

11. Liubarets, V.V. “‘Zakon zasluzhennogo sobesednika’ v proizvedeniiakh F.M. Dostoevsk-

ogo ‘Netochka Nezvanova’ i ‘Malen’kii geroi’” [“The ‘Law of the Deserving Interlocutor’ in Dostoevsky’s Works *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*”]. *Filologicheskie chteniia. Materialy konferentsii* [*Philological Readings. Conference Proceedings*]. Compiled by E.A. Fedorova, edited by M.V. Shamanova. Yaroslavl’, Izd-vo Iaros. Gos. un-ta im. P.G. Demidova Publ., 2023, pp. 98–107. (In Russ.)

12. Kasatkina, T.A. “‘Drugaia’ liubov’ v rannikh proizvedeniiakh Dostoevskogo” [“‘Another’ Love in Dostoevsky’s Early Works”]. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [*On the Creative Nature of the Word. The Ontological Character of the Word in Dostoevsky’s Work as the Basis of “Realism in the Highest Sense”*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 141–151. (In Russ.)

13. Kasatkina, T.A. “Osobennosti struktury rannikh ‘gnosticheskikh’ tekstov Dostoevskogo: Anagogicheskaia istoriia” [“Structural Features of Dostoevsky’s Early ‘Gnostic’ Texts: An Anagogical Story”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (10), 2020, pp. 95–115. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115

14. Kasatkina, T.A. “Roman F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’: o vysshei i nizshei prirode cheloveka” [“Dostoevsky’s Novel *The Idiot*: On the Higher and Lower Nature of Man”]. *Khristianskoe Chtenie*, no. 4, 2021, pp. 14–30. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. “‘Kotoryi chas?’: ‘Moe neobhodimoe obiasnenie’ Ippolita v strukture romana ‘Idiot’. Stat’ia 1 [“‘What Time Is It?’: Ippolit’s ‘My Necessary Explanation’ in the Structure of the Novel *The Idiot*. Article 1”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal,* no. 3 (31), 2025, pp. 32–57. (In Russ.) https://doi. org/10.22455/2619-0311-2025-3-32-57

16. Kasatkina, T.A. “Drugoi muzei: Printsipy sozdaniia muzeia proizvedenii Dostoevskogo. Kak pokazat’ proizvedeniia Dostoevskogo ne cherez obrazy, sozdannye illiustratorami i rezhisserami, a cherez obrazy, na kotorye smotrel i kotorye vosproizvodil v svoem tvorchestve sam pisatel’” [“A Different Museum: Guidelines for the Creation of a Museum about Dostoevsky’s Works. How to Present Dostoevsky’s Works Not through the Images Created by Illustrators and Directors, but through the Images the Writer Himself Contemplated and Reproduced in His Art”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (34), 2026. 139–237. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237

17. Magaril-Il’iaeva, T.G. “‘Malen’kii geroi’ kak put’ k prozreniiu sobstvennoi prirody” [“*A Little Hero* as a Path to the Illumination of One’s Own Nature”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 36., 2018, pp. 32–46. (In Russ.)

18. Magaril-Il’iaeva, T.G. “Motiv smeny kvartiry v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo: ot rannego tvorchestva k romanu ‘Unizhennye i oskorblennye’” [“The Motif of Changing Apartments in Dostoevsky’s Works: From Early Writing to the Novel *The Humiliated and Insulted*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (8), 2019, pp. 112–132. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

19. Magaril-Il’iaeva, T.G. “Rasskaz F.M. Dostoevskogo ‘Malen’kii geroi’ kak initiatsicheskii tekst” [“Dostoevsky’s Story *A Little Hero* as an Initiatory Text”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 18–39. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39

20. Mochul’skii, K.V. *Dostoevskii. Zhizn’ i tvorchestvo* [*Dostoevsky. Life and Work*]. Paris, Ymca Press Publ., 1947. Available at: https://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/mochulskij-dostoevskij-zhizn-i-tvorchestvo/index.htm (accessed 15 March 2026). (In Russ.)

21. Nechaeva, V.S. *"Rannii Dostoevskii". 1821–1849* [*"The Early Dostoevsky". 1821–1849*]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 287 p. (In Russ.)

22. Novikova, E.G. *Sofiinost' russkoi prozy vtoroi poloviny XIX veka: evangel'skii tekst i khudozhestvennyi kontekst* [*The Sophianic Quality of Russian Prose of the Second Half of the 19th Century: The Gospel Text and the Artistic Context*]. Tomsk, Izd-vo Tomsk. un-ta Publ., 1999. 254 p. (In Russ.)

23. Podosokorskii, N.N. "'Slavnoe, sudar', vremechko bylo!' Napoleonovskie voiny i obraz partizana Fignera v rasskaze F.M. Dostoevskogo 'Otstavnoi'" ["'Those Were Glorious Times, Sir!' The Napoleonic Wars and the Image of the Partisan Figner in Dostoevsky's Short Story 'The Demobbed'"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 79–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-79-143

24. Tikhomirov, B.N. "Grustnye i smeshnye personazhi Dostoevskogo" ["Sad and Funny Characters in Dostoevsky"]. Dostoevskii, F.M. *Malaia proza. Kniga pervaia: Slaboe serdtse; Chuzhaia zhena i muzh pod krovatiu; Malen'kii geroi; Diadiushin son* [*Short Prose. Book One: A Faint Heart; Another Man's Wife and the Husband under the Bed; A Little Hero; Uncle's Dream*]. Compiled, with article and commentary by B.N. Tikhomirov, illustrated by A.A. Dzhigirei. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2017, pp. 5–38. (In Russ.)

25. Fridlender, G.M. *Realizm Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964. 404 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 13.02.2026
Одобрена после рецензирования: 24.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 13 Feb. 2026
Approved after reviewing: 24 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-60-82
https://elibrary.ru/TCCZXO

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Татьяна Флегентова
ЧОУ «Православная гимназия имени равноапостольных Кирилла и Мефодия», Кемерово, Россия

Каллиграфический опыт князя Мышкина в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского

© 2026. Tatiana N. Flegentova
PEI "Orthodox Gymnasium named after Cyril and Methodius Equal-to-the-Apostles", Kemerovo, Russia

Prince Myshkin's Calligraphic Experience in Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Информация об авторе: Татьяна Николаевна Флегентова, соискатель, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; учитель русского языка и литературы, ЧОУ «Православная гимназия имени равноапостольных Кирилла и Мефодия», Комсомольский пр-т, д. 55, 650003 г. Кемерово, Россия.
https://orcid.org/0009-0002-4680-2538
E-mail: flegen@rambler.ru

Аннотация: В статье ставится вопрос, почему и как каллиграфия становится для князя Мышкина формой самовыражения, познания красоты и свободы, почему эта романная ситуация имеет важное значение для понимания произведения. Через анализ образа героя как каллиграфа исследуется значение искусства красивого письма в его духовной биографии. Восстанавливается культурно-исторический контекст обучения и воспитания героя, включая ситуацию с его болезнью. Показано, что каллиграфия в романе выполняет не только профессионально-эстетическую функцию (копирование шрифта становится формой духовной работы), но и раскрывает стремление Мышкина к красоте и внутренней свободе. Анализируются пять каллиграфических образцов, реконструируются их художественные и смысловые слои. Особое внимание уделено связи между каллиграфическими мотивами и судьбой Настасьи Филипповны,

включая символику пишущих инструментов и бумаги, на которой работает князь. Делается вывод о том, что каллиграфия может стать ключом к пониманию духовного опыта героя.

Ключевые слова: Достоевский, каллиграфия, красота, свобода, здоровье, черно-белое сочетание цветов

Для цитирования: *Флегентова Т.Н.* Каллиграфический опыт князя Мышкина в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 60–82. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-60-82

Information about the author: Tatyana N. Flegentova, PhD Candidate, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; teacher of Russian language and literature, PEI "Orthodox Gymnasium named after Cyril and Methodius Equal-to-the-Apostles," Komsomolsky pr., 55, 650003 Kemerovo, Russia.

https://orcid.org/0009-0002-4680-2538

E-mail: flegen@rambler.ru

Abstract: This article examines why and how calligraphy becomes a form of self-expression, a means of experiencing beauty and freedom for Prince Myshkin, and why this novelistic situation is crucial for understanding the novel. Through an analysis of the hero's image as a calligrapher, the significance of the art of beautiful writing in his spiritual biography is explored. The cultural and historical context of the hero's education and upbringing, including the situation surrounding his illness, is reconstructed. It is shown that calligraphy in the novel fulfills not only a professional and aesthetic function (copying scripts becomes a form of spiritual work) but also reveals Myshkin's aspiration for beauty and inner freedom. Five calligraphic examples are analyzed, with their artistic and semantic layers reconstructed. Particular attention is paid to the connection between calligraphic motifs and the fate of Nastasya Filippovna, including the symbolism of writing instruments and the paper on which the prince works. It is concluded that calligraphy can become the key to understanding the hero's spiritual experience.

Keywords: Dostoevsky, calligraphy, beauty, freedom, health, black-and-white colour combination

For citation: Flegentova, T.N. "Prince Myshkin's Calligraphic Experience in Dostoevsky's Novel *The Idiot*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 60–82. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-60-82

Красота — понятие, которое князь Мышкин затрудняется определить точным словом («Красота — загадка» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66]). Однако на первых страницах романа в кабинете генерала Епанчина он назовет себя «каллиграфом»[1]

[1] Ф.М. Достоевский закончил Главное инженерное училище. Он обладал навыками ведения линии и штриховкой. Черновые записи произведений наполнены рисунками, сделанными его рукой. Более подробно «письменный стиль Достоевского» разобран

[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25]. Это самоопределение героя требует внимательного анализа, поскольку название искусства происходит от греческих слов «красота» и «пишу», а буквальное прочтение — «пишу красоту» — открывает дополнительные смыслы анализируемой ситуации, разворачивающейся в третьей главе первой части романа «Идиот».

У современного читателя, привыкшего к оцифрованным текстам и компьютерным шрифтам, способность князя за короткий временной промежуток представить пять совершеннейших образцов разных шрифтов может вызвать непонимание[2]. Для его

в статье К.А. Баршта «“Каллиграфия” Достоевского» [Баршт, 1990]) и в работе Н.А. Тарасовой «Каллиграфия Достоевского: проблемы изучения [Тарасова, 2023].

[2] Автору настоящей статьи удалось проконсультироваться с современными специалистами в области каллиграфии. На вопрос: «Возможно ли, что талантливый каллиграф за короткое время (пока длится разговор — 5–10 минут) при помощи не своих инструментов представил пять совершенных образцов шрифтов?» были получены следующие ответы:

И.Е. Лебедева (каллиграф, художник, филолог, историк, переводчик СПбПУ). Для людей XIX века совершенно нормально было владеть несколькими шрифтами. Даже сейчас люди пишут в обычной жизни курсивом, а подписывают открытки копперплейтом (английский курсив).

А.В. Санников (каллиграф, основатель и соруководитель Школы Исторической каллиграфии в Москве, специалист по древнерусскому письму, к. фил. н.). В теории подобную ситуацию допустить можно.

И.С. Грибанова (каллиграф, лингвист, судебный лингвист-эксперт, писатель) ответила однозначно, что подобное странно, так как мастер стремится выполнять работу индивидуальным набором инструментов.

А.В. Боярский (профессиональный каллиграф, художник, автор проекта «Школа красивого письма») отметил, что теоретически подобное возможно: все зависит от мастерства писца и умения импровизировать.

Е.В. Алексеева (каллиграф, графический дизайнер, сооснователь школы каллиграфии в Нижнем Новгороде) предположила, что переключение с одного почерка на другой — результат предыдущих тренировок и опыта. Ежедневные разминки улучшают стабильность письма. Возможно, он раньше учился. Кроме того, в XIX веке все писали от руки и имели ежедневную практику.

Следует отметить, что эксперты с большим интересом относятся к каллиграфическому опыту князя Мышкина в романе «Идиот» (например, Е.В. Алексеева подчеркнула, что в каллиграфической среде часто цитируют соответствующие строки романа; А.В. Санников имеет в планах проанализировать соответствующие типы письма и представить, как бы это выглядело у Мышкина). (Из частных консультаций с указанными специалистами).

Мнения специалистов публикуются с согласия авторов высказывания.

О скорости работы князя Мышкина можно судить и по другой романной ситуации — Аглая Ивановна диктует князю Мышкину запись в альбом. Молодая женщина использует короткие побудительные предложения («Готовы? Пишите же:

разрешения представляется необходимым восстановить картину детства и лечения героя с точки зрения воспитательной и образовательной систем, то есть те условия, в которых формировалось его восприятие, способности и характер.

Из разбросанных в романе воспоминаний о детстве и юности князя Мышкина составляется следующая картина. Павлищев сочувствовал нездоровому мальчику и стремился устроить его как можно лучше. В имении Златоверховом в возрасте десяти или одиннадцати лет он находился на попечении двух родственниц: Марфа Никитишна была строгим наставником, а Наталья Никитишна с нежностью относилась к «бедному мальчику» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 447]. Болезнь князя в то время для видевших его людей была очевидной. На званом приеме на даче у Епанчиных Иван Петрович узнает князя: «О-очень может быть, что не помните... Вы были тогда... в какой-то болезни были тогда, так что я даже раз на вас подивился» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 447]. В начале романа князь Мышкин называет свой возраст — 26 лет, по его рассказам, он не был в России «с лишком четыре года» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 6]. Примерно в 22 года он был отправлен в Швейцарию к известному доктору Шнейдеру: «Это было после ряда сильных и мучительных припадков моей болезни, а я всегда, если болезнь усиливалась и припадки повторялись несколько раз сряду, впадал в полное отупение, терял совершенно память, а ум хотя и работал, но логическое течение мысли как бы обрывалось» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48], Гавриле Ардалионовичу князь Мышкин делает признание: «Что я прежде действительно был так нездоров, что и в самом деле был почти идиот <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 75]. Последний абзац одиннадцатой главы четвертой части романа посвящен описанию плачевного состояния князя Мышкина, «который ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507] — именно в таком нездоровье находился «иногда» князь Мышкин в первый год лечения в Швейцарии («И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на «своего

"Я в торги не вступаю". Теперь подпишите число и месяц. Покажите. Князь подал ей альбом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 71]), которые создают ощущение быстро выполненного требования — написания озвученного предложения (дополнительные временные характеристики отсутствуют).

бывшего ученика и пациента, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507].

На страницах романа об образовании князя Мышкина в России упоминание есть — «Для него нанималась сначала гувернантка, потом гувернер» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25], кроме того через воспоминания Ивана Петровича становится известным факт жестокого обращения с больным ребенком Марфы Никитишны, нередко употреблявшей розги («Так, что я с ней даже побранился раз из-за вас за систему воспитания, потому что все розги и розги больному ребенку[3]» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 447]. Розги были самым часто используемым инструментом наказания в воспитательном и образовательном процессах в XIX веке [Кон, 2012].

Обстоятельства, в которых рос, воспитывался и получал образование князь Мышкин, нельзя назвать благоприятными для гармоничного развития ребенка, особенно с таким недугом, как у героя. Периоды хорошего самочувствия наступали, по свидетельству князя Мышкина, «иногда» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507], поэтому можно предположить, что учебные занятия проходили в то время, когда его здоровье позволяло учиться[4].

В работе «Из наблюдений за прототипами в романе “Идиот”» Н.Ю. Воронцова-Юрьева [Воронцова-Юрьева, 2015] отмечает, что до середины XIX века эпилепсию отождествляли с сумасшествием и слабоумием. Больных изолировали от общества и проявляли к ним жестокое отношение. Распространение

[3] В книге «Бить или не бить?» И.С. Кон раскрывает социальный и педагогический смысл телесных наказаний для детей: «Физическое наказание — наказание путем причинения боли, но переживание боли неразрывно связано с общим психологическим состоянием индивида, а душевные страдания зачастую бывают мучительнее телесной боли» [Кон, 2012, с. 12]. В середине XIX века проблема телесных наказаний детей была популярной (см. статью Е.Н. Астафьевой «Н.В. Пирогов и Н.А. Добролюбов: нужно ли сечь детей?» [Астафьева, 2018]). В романе «Идиот» князь Мышкин будет оправдывать подход своей «воспитательницы» Марфы Никитишны: «Она была строга, но… ведь нельзя же было не потерять терпения… с таким идиотом, каким я тогда был <…>».[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 448].

[4] О дальнейшей судьбе воспитательниц князя Мышкина известно немного: «Обе они теперь <…> проживают уже в в–свой губернии <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 448].

гуманистического направления в психиатрии в Европе связано с деятельностью врачей — французом Эдуардом Сегеном и швейцарцем Иоганном Гюггенбюлем[5]. В статье исследователь устанавливает, что Иоганн Гюггенбюль, врач-педагог, известный психиатр стал прототипом доктора Шнейдера в романе «Идиот». Исследователь основывает выводы на следующих фактах. Клиника Гюггенбюля находилась на склоне горы Абендберг в Швейцарии, в ней использовалась уникальная восстановительная методика, включающая интеллектуальное развитие, трудовое воспитание и лечебную гимнастику. В романе упоминаются два кантона (Валлис и Ури) — две географических точки, в которых в то время рождаемость психически нездоровых людей превышала рождаемость здоровых. В клинике психиатра больные находились круглосуточно: они одновременно и лечились, и учились (учителя проживали с ними). Кроме того, в ней была создана школа для нормальных детей, чтобы больные смотрели на них и подражали им. Частые деловые поездки Гюггенбюля в конечном итоге привели к упадку лечебницы и она была закрыта за девять лет до приезда в Женеву Ф.М. Достоевского [Воронцова-Юрьева, 2015].

Система профессора Шнейдера включала влияние на физическое состояние пациента посредством холодной воды, гимнастики, обучения и духовного развития. Князь Мышкин свидетельствует о том, что его учение в течение четырех лет было «постоянным», но при этом велось «не совсем правильно[6]»

---

[5] Практическая деятельность врачей Э. Сегена и И. Гюггенбюля была организована в рамках нового для того времени гуманистического подхода. Они жили примерно в одно время (Э. Сеген 1812–1880, И. Гюггенбюль 1816–1863) и разрабатывали схожие принципы работы. В 1841 году Сеген открыл специализированную школу в Париже, в том же году Гюггенбюль в горах Швейцарии организовывал учреждение для больных детей. Основным трудом Эдуарда Сегена является книга «Воспитание, гигиена и нравственное лечение умственно-ненормальных людей», в которой он изложил основные принципы своей работы (воспитание деятельности, воспитание мышления и воспитание воли). Созданная им система обеспечивала всестороннее развитие личности ребенка. В современной олигофренопедагогике используются методы, приемы и упражнения, описанные и применяемые Э. Сегеном и И. Гюггенбюлем на практике [Замский, 1980].

[6] Следует отметить, что это оценочное суждение князя Мышкина. В доме генерала Епанчина Лизавете Прокофьевне и ее дочерям он изложит свои педагогические принципы: «А впоследствии я и учился и читал все только для того, чтобы им потом рассказать», «Стоило только всякому вспомнить, как сам был ребенком»

и «по особой системе». При этом ему удалось прочесть «очень много книг» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25], что важно для развития его наблюдательности и аналитического восприятия мира. Фамилия «Шнейдер» в романе употребляется 25 раз, в контексте процесса обучения — не менее 5 раз[7]. Замечание князя в момент представления работы генералу и Гане («Это один образчик такой меня поразил, случайно нашел, да еще где? В Швейцарии!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]) показывает, что князь Мышкин интересовался или продолжал интересоваться примерами доступных ему каллиграфических работ, находясь у доктора Шнейдера[8].

Интерес князя Мышкина к каллиграфии находит объяснение в исследовательской литературе. В частности, Н. Богданов в статье «“Священная болезнь” князя Мышкина — modus sacer Федора Достоевского» трактует это увлечение как своеобразную черту эпилептиков, связанную со стремлением к украшательствам и склонностью «к кропотливой работе» [Богданов, 1994, с. 344]. Для изучения любого шрифта требуется время, тренировка и опыт [Тоотс, 1966, с. 6], однако князь Мышкин предстает

[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 61]. Т.А. Касаткина в научной статье «“Мы с ним Пушкина читали, всего прочли”: “Пушкин, издание Анненкова”» подробно рассматривает педагогические способности князя Мышкина [Касаткина, 2024].

[7] 1. «А деньги теперь у меня были чужие, мне дал Шнейдер, мой профессор, у которого я лечился и учился в Швейцарии <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 24]. 2. «Он рассказал, наконец, что Павлищев встретился в Берлине с профессором Шнейдером, швейцарцем <…> лечит по своей методе холодной водой, гимнастикой, лечит и от идиотизма, и от сумасшествия, при этом обучает и берется вообще за духовное развитие» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25]. 3. Поездка в Лион, во время которой князь Мышкин стал очевидцем смертной казни, может быть осмыслена в том числе и в рамках системы «духовного развития» героя (в самом широком смысле). 4. Критика педагогического метода князя Мышкина в отношении детей, доходящей до споров и обвинений («Когда потом все меня обвиняли, — Шнейдер тоже, — зачем я с ними говорю как с большими и ничего от них не скрываю<…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 61], «А Шнейдер много мне говорил и спорил со мной о моей вредной “системе” с детьми» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 63]). 5. «И если бы сам Шнейдер явился теперь взглянуть на своего бывшего ученика и пациента <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507].

[8] Слово «Schneider» немецкого происхождения и переводится, как «портной» [Немецко-русский словарь, 1976, с. 358]. В немецком языке оно этимологически связано с глаголом «schneiden» [Маковский, 2004, с. 448], обозначающим «резать», то есть слово «Schneider» по значению ближе к русскому слову «кроильщик» — кто разрезает ткань, мех, кожу на части [Даль, 1880–1882, т. 2, с. 200].

в романном мире Достоевского не как любитель-самоучка, а как человек, наделенный талантом, поэтому вполне можно представить, что уроки каллиграфии ему давались легче, чем обычному, не наделенному подобными способностями человеку. В этом ключе особое значение приобретают слова князя Мышкина, произнесенные им в гостиной генеральши Епанчиной. На просьбу Аделаиды найти сюжет для картины, князь Мышкин среагирует следующим образом: «Я в этом ничего не понимаю. Мне кажется: взглянуть и писать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50]. Герои обсуждают трудности творческого процесса, с которыми столкнулась собеседница князя Мышкина. По выражению Лизаветы Прокофьевны, они говорят «загадками» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50], но ответ Аделаиды показывает, что высказывание князя Мышкина было для нее понятным: «Взглянуть не умею» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50]. Однако князь Мышкин с подобной проблемой не встречался, и его слова, обращенные молодой женщине, могут быть прочитаны буквально как определяющие его творческий метод — взглянуть[9] (в том числе на образец шрифта) и воспроизвести увиденное без усилий[10].

[9] Ответ князя Мышкина состоит из двух самостоятельных слов, различающихся по видовой категории. Первое: взглянуть — «посматривать, глядѣть наскоро, обращать взглядъ, взоръ, кинуть глаза, направлять куда зрение» [Даль, 1880, т. 1, с. 171]. Глагол «взглянуть» в русском языке относится к глаголам совершенного вида, выражающего «такой предел, который ограничивает действие одним актом его совершения» [Русская грамматика, 1980, т. 1, с. 581]. Второе: глагол «писать» несовершенного вида, в основе категориального значения указанного вида — способность глаголов «выражать действие в процессе его протекания, в частности действие, стремящееся к достижению предела» [Русская грамматика, 1981, т. 1, с. 581]. Получается, что на изучение нового шрифта достаточно одного взгляда, мгновенного акта визуальной фиксации на образце. Глагол «писать» подразумевает процесс, то есть обозначает действие, развернутое во времени.

[10] Автор настоящей статьи в течение года учился в школе каллиграфии «Академия буквы» в г. Кемерово. Основным мотивом было — прочувствовать ситуацию, представленную в романе «Идиот», с другой позиции (не читателя, а участника). Занятия проходили один раз в неделю по три часа, девяносто минут из которых занимал подготовительный этап (тренировка руки) — штриховка и рисование петель простым средней мягкости карандашом на обыкновенной писчей бумаге. Вторая часть занятия — менялся инструмент карандаш на острое перо с тушью, но работа с линией продолжалась. Прошло не меньше 8 описанных уроков, когда учителя стали посвящать учеников в основы английского курсива в теории и на практике.

Какие выводы получилось сделать:

Рутинная тренировка (штриховка и рисование петель) — неотъемлемая часть любого каллиграфического опыта. Упражнения нельзя назвать интересными, но они

Это интуитивное «взглянуть» соответствует каллиграфическому опыту, требующему мгновенной визуальной оценки формы, баланса и движения.

В современной медицине доказано, что занятия каллиграфическим письмом оказывают положительный эффект на физическое и эмоциональное здоровье человека. На фоне общего состояния расслабления и умиротворения снижается артериальное давление и замедляется пульс. Упражнения каллиграфией благотворно влияют на людей, страдающих депрессией и гипертонией, а также полезны при аутизме [Шевченко, 2022].

В творческом акте каллиграф создает не только уникальный рисунок при помощи линий и штрихов, но и творит себя как личность[11] [Белозерова, 2016, с. 81]. В искусстве каллиграфии у автора нет возможности спрятаться за изобразительными

необходимы, так как современные ручки устроены иначе и иначе взаимодействуют с бумагой, чем острое перо. Шарик внутри стержня создает ощущения плавного скольжения, а перо требует большей осторожности при его использовании (например, если не рассчитать силу нажатия, то может «цепляться» бумага).

Автор статьи, к сожалению, не обладает талантом, присущим князю Мышкину, поэтому для точного рисунка буквы одного действия — «взглянуть» на нее — было недостаточно: использовались прописи. Это приносило свои результаты, но требовалось большое количество терпения, внимания и усидчивости.

Когда буква получается собственной рукой такой, как она изображена на оригинале, то испытываешь особое чувство радости.

В современном мире, когда человеку необходимо быстро принимать много эффективных решений, возникает потребность «замедлиться» — остановиться, чтобы ощутить себя частью целого, сосредоточиться на чем-то простом и понятном. Каллиграфия помогает снова замечать детали и контролировать микродвижение пальцев руки.

Последствия подобного эксперимента — вдумчивое изучение любой каллиграфической работы с точки зрения техники.

На занятия приходили дети школьного возраста и взрослые люди. Конечно, у школьников результаты были лучше, несмотря на то, что они стремились максимально сократить выполнение рутинной работы.

Личный опыт каллиграфии был вдохновлен романом «Идиот». Он позволил сделать следующее умозаключение. Несомненно, что из-за болезни князь Мышкин мог посвящать каллиграфии только небольшие временные промежутки. Читатель не знает о практических занятиях героя (например, когда он выполнил первые работы, в каких жизненных обстоятельствах это происходило). В романе Ф.М. Достоевского представлен результат — пять совершенных образцов шрифта. Создается впечатление, что князь Мышкин вовсе не занимался рутинной работой, а обладал талантом такой степени, что не нуждался в дополнительных упражнениях.

[11] Следует отметить, что статья ориентирована на восточную традицию каллиграфического искусства.

средствами. Согласно исследованию В.Г. Белозеровой, эстетика искусства основывается на полном самовыявлении и саморазоблачении, так как скопировать чужой опыт можно только путем его полного постижения и умозрительного погружения в него [Белозерова, 2016, с. 81]. В процессе копирования пишущий инструмент не просто воспроизводит формы и линии оригинала, а подключается к источнику авторской мысли и энергии, превращая технический акт ведения пера по бумаге в мыслительный и чувственный опыт — необходимое условие для духовной встречи автора и копииста [Белозерова, 2016, с. 81]. При воспроизведении происходит не только духовная встреча с автором оригинала, но и соприкосновение с историей мировой культуры [Клеминсон, 2008].

В статье «Эстетика каллиграфии» приводится известный афоризм: «Истолковать каллиграфию — все равно что вести беседу; смотреть на каллиграфию — все равно что видеть человека» [Белозерова, 2016, с. 82], в котором раскрываются этапы взаимодействия с произведением каллиграфического искусства. Первый опыт основывается на зрительном контакте и связан с поверхностным субъективным впечатлением от увиденного, когда взгляд «скользит» по рисунку, но не останавливается и не вопрошает. На втором этапе происходит толкование начального ощущения. Исследовательский подход применяется ради поиска и обретения нового опыта или знания. Для смыслового постижения произведения каллиграфического искусства зритель должен занять более активную позицию и стать собеседником автора.

Князь Мышкин не только показывает свои образцы генералу Епанчину и Гане, но и сопровождает каждый из них историей с подробностями написания, так как герою важно не только показать свое каллиграфическое умение, но и «поделиться эстетическим опытом» [Тарасова, 2023, с. 28]. Неслучайно князь Мышкин в течение своего устного представления будет обращаться к генералу Епанчину и Гане, стремясь заинтересовать их написанным и удержать внимание, задавая вопросы или обращаясь к ним (например, «Неужели у вас нет хоть погодинского издания, генерал?», «Согласитесь сами, что он не без достоинств», «Замечаете» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 28]). Во время монолога князя оба зрителя будут сохранять молчание, потому

что их опыт восприятия строится на поверхностном зрительном впечатлении.

В течение разговора о Настасье Филипповне, происходящем между Ганей и генералом, князь Мышкин с большой готовностью выполняет пять разных каллиграфических образцов и каждый из них презентует с особым удовольствием.

Первый — «Смиренный игумен Пафнутий руку приложил»[12] — «собственная подпись» «со снимка четырнадцатого столетия» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29] — копия одного из оригиналов, которая его впечатлила. Вопрос, заданный героем генералу Епанчину, подтверждает сложившееся мнение: «Неужели у вас нет хоть погодинского издания[13], генерал?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с 29]. Получается, что шрифт руки игумена Пафнутия — один из встреченных князем источников: «Они превосходно подписывались все эти наши старые игумены и митрополиты и с каким иногда вкусом, с каким старанием!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Князь Мышкин оценивает увиденное с эстетической и профессиональной точки зрения. Знакомство с каллиграфическим рисунком всегда связано с восхищением, но у князя возникает напряженное желание — исследовать и повторить увиденную красоту.

На следующем образце князь Мышкин обращается к другому временному пласту — предыдущему столетию и показывает «площадной» шрифт [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Второй образчик князь Мышкин характеризует более развернуто и погружает зрителей в анализ проделанной им работы [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Каллиграфу хватило небольшого материала для того, чтобы не только скопировать оригинал, но и, уловив его суть, переложить на другой язык. В этой трудной работе, как точно отметит князь, ценны и мыслительные действия, и талант каллиграфа, и само стремление приблизить к себе, освоить

[12] Согласно комментаторам, речь идет об основателе Авраамиевой чухонской верхней пустыни на реке Виге (XIV век) [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 431].

[13] О.А. Деханова в работе «Прочесть Ф.М. Достоевского глазами его современников. Один из аспектов современных комментариев» отмечает, что упоминание в романе «Идиот» «погодинского издания» — «ссылка на серию общеизвестных читателям альбомов с образцами каллиграфических автографов, не имеющая никакого отношения к идентификации личности Пафнутия» [Деханова, 2019, с. 186].

в своей среде («Я перевел французский характер[14] в русские буквы, что очень трудно, но вышло удачно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]). Князь Мышкин в каллиграфическом искусстве постепенно продвигается к новой для себя роли — творца того, чего не существовало прежде.

Третий образчик по степени погруженности в написанное заметно отличается от двух предыдущих. Князю недостаточно указать на оригинальность используемого им шрифта, ему важно озвучить и зафиксировать внимание на фразе: «Усердие все превозмогает»[15] [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Князь Мышкин в объяснении отметит сферу применения подобного шрифта — официально-деловые бумаги. Однако через дополнительные характеристики начнет проглядывать лицо настоящего человека (автора оригинала) с хорошим художественным вкусом, обладающим талантом, который вынужден подчиняться дисциплине. Обстоятельства не позволяют проявить себя в полной мере. Свобода, выраженная в «попытках росчеркнуться», «в завитках недоконченных полухвостиков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29] остается за пределами возможного. Князь Мышкин восстанавливает тип человека — автора оригинала по увиденному им шрифту.

На наш взгляд, это один из исключительных случаев, когда каллиграфический рисунок доносит до зрителя иные смыслы — перед нашими глазами развертывается путь к обретению желаемой свободы. Впечатление внешней тесноты и границ князь Мышкин осмысливает на телесном уровне и выражает его буквально через восприятие сковывающей движения одежды: «Разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный на крючок стянут» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29].

Путь к обретению свободы открывается в записанном: «Усердие все превозмогает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29].

---

[14] Французское слово «caractère» переводится как буква, шрифт, печатный знак. Значимой становится общая ориентация Мышкина на «французский характер», явленный в том числе и в образе Наполеона. Как отмечает Н.Н. Подосокорский, Наполеон и Мышкин «связаны в романе многими нитями» [Подосокорский, 2025, с. 328].

[15] В комментариях предлагается своя трактовка: «Эти слова были, по приказу Николая I, выбиты в 1838 г. на медали в честь графа П.А. Клейнмихеля (1793–1869) после перестройки под его руководством Зимнего дворца» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 431].

Этимологически значение слова «усердие» связано с «сердцем» [Фасмер, 1987, с. 170]. Получается, что «все», мешающее и сковывающее, пересилить можно единственным бесспорным средством — полной самоотдачей. Для человека, использующего военно-писарский шрифт, стать свободным — проявить свою творческую энергию, расстегнуть крючок, стянувший военный воротник. Для князя Мышкина — выйти за границы физической немощи, вернуться к здоровой жизни среди людей. Если предыдущие оригиналы относились к давнему времени, то третий источник был найден князем Мышкиным сравнительно недавно. Способ, основанный на искреннем желании отдать всего себя целиком (забыть про личные интересы), позволяет не только освоить новый шрифт, но и становится решающим для восстановления взаимоотношений между людьми, так как снимает существующие границы и позволяет прийти к свободе в духовном общении.

В следующем образце герой получает желаемую свободу. Он нашел выход энергии и смог реализовать свой художественный потенциал — «чистейший английский шрифт[16]» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Он считается классическим и широко используется в современной каллиграфии. Достигнув на предыдущем этапе точки внутреннего роста, князь Мышкин оттачивает форму, делая ее простой и понятной, с одной стороны, утонченной и законченной — с другой («Дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]). Князь Мышкин наращивает на необъяснимое (прелесть) материальную оболочку, превращая его в тактильно постижимый объект. Герой пытается подобрать подходящее слово. Важно отметить не похожесть бисера и жемчуга по размеру и форме, а заметить, вслед за князем Мышкиным, почему второе определение подходит больше первого. Мелкие стеклянные пустые рукотворные бусинки преображаются в природный совершенный цельный материал, излучающий тихое перламутрово-белое свечение, сокровище, которое приятно не только рассматривать, но и трогать, перебирать пальцами[17].

[16] Отличительной особенностью английского курсивного шрифта является большой наклон. Именно этот шрифт стал основой для русского каллиграфического письма [Тоотс, 1996, с. 30].

[17] В работе «“Откровение Иоанна Богослова” в романе Достоевского “Идиот”:

Однако в искусстве каллиграфии на протяжении ее истории шел «поиск не идеальных форм, а совершенного движения» [Белозерова, 2016, с. 76]. Князь Мышкин предлагает пятый образец «вариацию английского шрифта» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Говоря о нем, герой в первый раз введет понятия «пропорция света» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29] и «черная линия» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. В теории письма от взаимоотношения черного и белого в слове обуславливается наше восприятие [Ноордзей, 2013, с. 13], «Белое пространство в слове — краеугольный камень теории письма» [Ноордзей, 2013, с. 13]. Так как «письмо основано на соотношении белых форм внутри слова» [Ноордзей, 2013, с. 14], то в нарушении пропорции света заложена опасность потери меры: «но черная линия капельку почернее и потолще», «овал изменен, капельку круглее» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. В этом случае можно задать резонный вопрос. Зачем нарушать пропорцию, если совершенство уже достигнуто? Пятый образец представляет собой не новый шрифт с оригинальным рисунком, но заимствованную вариацию предыдущего, выполненный на французский манер. Герой сознательно расстраивает (переступает) обретенную гармонию, чтобы найти ее вновь, но в другом исполнении: «Если только он удался, если только найдена пропорция, то этакой шрифт ни с чем не сравним» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 30]. Совершенный материально выраженный предмет, скрывающий прелесть четвертого образца, путем изменений приобретает живые человеческие черты, «в которые можно влюбиться» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 30].

Для любого каллиграфа первостепенное значение имеют инструменты, которыми он выполняет работу. В каллиграфических книгах об истории письменных принадлежностей, их техническим характеристикам и особенностям практического освоения посвящены целые главы (например, в книгах «Каллиграфия. Рукописные шрифты Запада и Востока» [Клеминсон, 2008], «Каллиграфия для всех» [Проненко, 1990], «Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма» [Кауч, 1998], «Зримый глагол–3. Каллиграфическая история Руси и Западной Европы»

Жена-город» Т.А. Касаткина раскрывается значение жемчуга, приготовленного для Настасьи Филипповны генералом Епанчиным [Касаткина, 2023, с. 187].

[Петровский, 2016], «Русское письмо: история букв и каллиграфия» [Санников, 2019], «Скоропись брашпеном и острым пером» [Лопухины, 2016], «Современный шрифт» [Тоотс, 1966] и другие[18]). Авторы учебных пособий по каллиграфии указывают, что раньше в качестве пишущего инструмента использовали перья птиц (например, гуся), причем писцы брали конкретное перо (второе или третье каждого крыла) и специальным образом его подготавливали. Птичье перо имеет преимущества над металлическим (например, оно более гибкое, и пишущий человек по желанию может изменять его наклон[19]). Князю Мышкину достаточно одного беглого взгляда, чтобы оценить письменные принадлежности генерала Епанчина («У вас же такие славные письменные принадлежности, и сколько у вас карандашей, сколько перьев, какая плотная, славная бумага...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25]). Ганя по просьбе генерала подаст князю Мышкину «перья и бумагу». То перо, которым он будет писать, герой выберет сам из нескольких предложенных (в романе «Идиот» нет уточнений, какое именно перо[20]). В другой романной ситуации, в которой он будет демонстрировать «чудесный почерк» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 71], Аглая Ивановна обратится к князю Мышкину: «Вот перо, и еще новое. Ничего, что стальное? Каллиграфы, я слышала, стальными не пишут» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 71]. Благодаря высказыванию Аглаи, становится известно, что вторую каллиграфическую работу «Я в торги не вступаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 71] князь Мышкин выполняет стальным пером[21] — молодая женщина сама принесет ему письменные принадлежности.

[18] Авторы учебного пособия по каллиграфии 1915 года фиксируют: «Во всякомъ дѣлѣ плохими или неподходящими инструментами и изъ плохихъ материаловъ ничего хорошего сделать нельзя. То же самое и в каллиграфіи» [Курсъ каллиграфіи и конторской скорописи въ шести отдѣлахъ, 1915, с. 23].

[19] Как отмечается в книге «Искусство каллиграфии», «гусиное перо мягче стального или тростникового, поэтому требует очень легкого нажима, зато дает и более тонкую линию» [Харрис, 2019, с. 15].

[20] Князь Мышкин представит несколько образцов шрифтов, среди них «чистейший английский шрифт» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29], то есть английский курсив (другое название – копперплейт). Он отличается тем, что «все буквы можно написать одним движением» [Харрис, 2019, с. 104]. Английский курсив исполняется острым пером [Харрис, 2019, с. 104].

[21] Ф.М. Достоевский пользовался именно таким острым пером, в настоящее

В каллиграфическом искусстве принято классифицировать инструменты, которыми выполняется работа. Перьевые ручки различаются по форме и размеру и считаются самыми универсальными. Сама ручка производится из древесины или пластмассы (некоторые современные каллиграфы изготавливают индивидуальную ручку под свою руку), а на ее кончике имеется металлический наконечник, в который можно вставлять стальные сменные перья[22]. В каллиграфии чаще всего используют «копперплейт[23]» (острое перо — это обозначение более распространено в среде неспециалистов: например, в названии работы использовано именно оно «Скоропись брашпеном и острым пером» [Лопухины, 2016]), «рондо» (перо с тупым округлым концом[24]) и широкие плакатные перья [Клеменсон 2008], так как «характер шрифта зависит от инструмента, при помощи которого он выполняется; каждая техника исполнения более всего соответствует какому-либо определенному стилю шрифта» [Тоотс, 1966, с. 5].

Острые предметы в романном мире «Идиота» — это нож гильотины (сцена казни, поразившая князя Мышкина в Лионе), стальное перо[25], которым он выполняет каллиграфическую работу в альбоме Аглаи и садовой нож[26] Рогожина, в первом случае не ставший орудием убийства (ситуация покушения завершается

время оно хранится в фондах Музейного центра «Московский дом Достоевского», адрес: Москва, ул. Достоевского, д. 2.

[22] В Москве уже 30 лет функционирует книжная галерея Вольфсона (ранее — «Книга как искусство»), особое место в которой занимает коллекция металлических перьев (более 14 000 образцов). Адрес галереи: Москва, Потаповский пер. 8/1, стр. 5.

[23] Copperplate — «медная гравировальная пластина». Сначала «указанный шрифт использовали для гравировки на медной пластине. Для него характерны изящно соединенные окружности и необычные пропорции. Такие курсивные буквы проще гравировать, чем писать. Упрощенная версия стала скорописной», и к XIX веку вид письма стал популярен [Харрис, 2019, с. 14].

[24] В специальной литературе можно встретить и другое название «ширококонечное перо» (типа рондо, ато) отличается от перьев других типов тем, что «толщина его штриха зависит от угла наклона пера» [Тоотс, 1966, с. 67].

[25] Механические повреждения происходят в результате воздействия травмирующих предметов, при этом «практически любой предмет при определенных условиях может стать травмирующим» [Солоухин, 2005].

[26] В.В. Борисова в работе «Эмблематический строй романа Достоевского “Идиот”» в качестве визуальных знаков отмечает лицо, нож и крест, которые определяют поведение Мышкина [Борисова, 2005, с. 104].

эпилептическим припадком князя Мышкина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195), а во втором — ставший им (жертва — Настасья Филипповна [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505]). Помимо указанной общей характеристики — остро-колюще-режущие предметы — их объединяет и материал изготовления — металл. Следует отметить, что впервые слово «зарезать» произносит именно князь Мышкин в кабинете генерала Епанчина: «Да что же, жениться, я думаю, и завтра же можно; женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее. Только что выговорил это князь, Ганя вдруг так вздрогнул, что князь чуть не вскрикнул» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 32]. Разговор о ноже тоже провоцирует князь Мышкин, который первый «в рассеянности» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 180] берет в руки, пока Парфен не заложит его в книгу. Диалог героев о ноже выстраивается как об инструменте для разрезания бумаг, несмотря на то, что его основная функция — садовый[27] [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 181]. Князь Мышкин в этот момент, пытаясь объяснить присутствие садового ножа на столе Рогожина («подле книги» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 180]), придумывает ему дополнительную роль — разрезать листы (видимо, той самой книги, которая лежит рядом — «Вот эту книгу у меня увидала: “Что ты, «Русскую историю» стал читать?<...>”».[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 178]. Интересно рассмотреть связь садового ножа и книги, листы которой нож, по предположению князя Мышкина, Рогожин разрезает. К. Корбелла, исходя из «предметности книги» связывает присутствие книг в романе с более широким концептом «письменность», «который насквозь пронизывает это произведение (достаточно вспомнить о многочисленных письмах, заметках, журналах, картинах — ведь они тоже пишутся — и также о каллиграфическом таланте князя)» [Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024, с. 36].

Князь Мышкин выполняет каллиграфическую работу в кабинете генерала на веленевом листе. Комментаторы к тридцатитомному собранию сочинений Ф.М. Достоевского восстанавливают происхождение названия материала следующим образом: слово «vèlin» во французском языке означает перга-

[27] Несмотря на предназначение, нож относительно небольшого размера — 3,5 вершка [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 193].

мент, сделанный из телячьей кожи [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 431]. Настасья Филипповна носит фамилию «Барашкова». В статье «“Откровения Иоанна Богослова” в романе Достоевского “Идиот”: Жена-город» Т.А. Касаткина отметит, что героиня оказывается «закланным (ножом Рогожина) Агнцем» [Касаткина, 2023, с. 187]. В «Словаре библейских образов» указано, что телец использовался в качестве заместительной жертвы [Словарь библейских образов, 2005, с. 1186]. Князь Мышкин сначала пишет образцы острым пером по бумаге, оставляя царапины и знаки чернил, потом смотрит на портрет Настасьи Филипповны и через какое-то время возвращается к написанному, чтобы устно представить получившееся. Связь каллиграфического рисунка и живого человеческого лица становится таким образом прочнее. Красота его каллиграфической работы находит свое воплощение в увиденном лице на портрете и получает дополнительное закрепление в рассказе о каждом образце.

Каллиграфия в романе становится эстетическим опытом князя Мышкина, раскрывающим его видение красоты, своеобразным кодом, позволяющим восстанавливать личность другого человека по линии его письма, формой творческого самовыражения, моделью диалога, соединяющего автора, копииста и зрителя в пространстве культурной коммуникации. Выполнение пяти образцов шрифтов — не случайная демонстрация мастерства героя, а путь к пониманию восприятия мира князем Мышкиным, стремлению к красоте и духовной свободе.

Список литературы

1. Астафьева, 2018 — *Астафьева Е.Н.* Н.И. Пирогов и Н.А. Добролюбов: нужно ли сечь детей? // Историко-педагогический журнал. 2018. № 1. С. 83–96.

2. Барт, 2011 — *Барт Р. Camera lucida.* Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: Ад Маргинем пресс, 2011. 272 с.

3. Баршт, 1994 — *Баршт К.А.* Каллиграфия Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. С. 101–130.

4. Богданов, 2001 — *Богданов Н.* «Священная болезнь» князя Мышкина — modus sacer Федора Достоевского // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 337–358.

5. Борисова, 2005 — *Борисова В.В.* Эмблематический строй романа Достоевского «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. 2005. Т. 17. С. 102–105.

6. Белозерова, 2016 — *Белозерова В.Г.* Эстетика каллиграфии // Вестник

культурологии. 2016. № 2. С. 76–84.

7. Воронцова-Юрьева, 2015 — *Воронцова-Юрьева Н.Ю.* Из наблюдений за прототипами романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2015. № 33. С. 356–371.

8. Даль, 1880–1882 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: М.О. Вольф, 1880–1882.

9. Деханова, 2019 — *Деханова О.А.* Прочесть Ф.М. Достоевского глазами его современников. Один из аспектов современных комментариев // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4. С. 174–201. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-174-201

10. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

11. Замский, 1980 — *Замский Х.С.* История олифренопедагогики. М.: Просвещение, 1980. 398 с.

12. Касаткина, 2001 — *Касаткина Т.А.* Горизонтальный храм: «поэма» романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2001. № 14. С. 8–25.

13. Касаткина, 2021 — *Касаткина Т.А.* Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» Ф.М. Достоевского: о высшей и низшей природе человека // Христианское чтение. 2021. № 4. С. 14–30.

14. Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст автора»: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4. С. 27–51. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51

15. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

16. Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»; Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3. С. 110–138. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138

17. Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024 — *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

18. Кауч, 1998 — *Кауч М.* Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма. Минск: Белфакс, 1998. 128 с.

19. Клеминсон, 2008 — *Клеминсон Р.* Каллиграфия. Рукописные шрифты Запада и Востока / под общ. ред. Р. Клеминсон. М.: Контент, 2008. 223 с.

20. Кон, 2012 — *Кон И.С.* Бить или не бить? М.: Время, 2012. 448 с.

21. Курсъ каллиграфіи и конторской скорописи въ шести отдѣлахъ, 1915 – Курсъ каллиграфіи и конторской скорописи въ шести отдѣлахъ. Петроградъ: Кругъ самообразованія, 1915. 148 с.

22. Лопухины, 2016 — *Лопухина Виктория, Лопухина Виталина.* Прописи. Скоропись брашпеном и острым пером. Киев: Самиздат, 2016. 70 с.

23. Маковский, 2004 — *Маковский М.М.* Этимологический словарь немецкого современного языка. М.: Азбуковник, 2004. 630 с.

24. Немецко-русский словарь, 1976 — Немецко-русский словарь. 20 000 слов. 27-е изд. стереотип. М.: Русский язык, 1976. 528 с.

25. Новикова, 2003 — *Новикова Е.Г.* Аделаида и князь Мышкин: самоопределение художника в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2003. № 18. С. 47–60.

26. Ноордзей, 2013 — *Ноордзей Г.* Штрих. Теория Письма. М.: Дмитрий Аронов, 2013. 88 с.

27. Петровский, 2016 — *Петровский Д.И.* Зримый глагол–3. Каллиграфическая история Руси и Западной Европы. СПб.: Химиздать, 2016. 704 с.

28. Подосокорский, 2025 — *Подсокорский Н.Н.* История в творчестве Ф.М. Достоевского. Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 273–391.

29. Проненко, 1990 — *Проненко Л.И.* Каллиграфия для всех. М.: Книга, 1990. 249 с.

30. Русская грамматика, 1980 — Русская грамматика: в 2 т. / Академия наук СССР, Институт русского языка. М: Наука, 1980. 789 с.

31. Санников, 2019 — *Санников А.В., Ковердяев Ю.И.* Русское письмо: история букв и каллиграфия. М.: Институт наследия, 2019. 60 с.

32. Солоухин, 2005 — *Солоухин Ю.А.* Общие вопросы судебно-медицинской травматологии // Лечебное дело. 2005. № 2. С. 12–19.

33. Словарь библейских образов, 2005 — Словарь библейских образов. СПб: Библия для всех. 2005. 1424 с.

34. Тоотс, 1966 — *Тоотс В.* Современный шрифт М.: Книга, 1966. 255 с.

35. Тарасова, 2023 — *Тарасова Н.А.* Каллиграфия Достоевского: проблемы изучения // Неизвестный Достоевский. 2023. Т. 10. № 2. С. 5–57.

36. Фасмер, 1987 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М: Прогресс, 1987. Т. 4. 864 с.

37. Харрис, 2019 — *Харрис Д.* Искусство каллиграфии М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. 128 с.

38. Шевченко, 2022 — *Шевченко К.А.* Влияние каллиграфии на человека и его творческие способности // Сборник трудов II научно-практической конференции «Инновации и дизайн». 2022. № 1. С. 62–69.

References

1. Astaf'eva, E.N. "N.I. Pirogov i N.A. Dobroliubov: nuzhno li sech' detei?" ["N.I. Pirogov and N.A. Dobrolyubov: Should Children Be Flogged?"]. *Istoriko-pedagogicheskii zhurnal*, no. 1, 2018, pp. 83–96. (In Russ.)

2. Bart, R. *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [*Camera Lucida: Reflections on Photography*]. Trans. by Mikhail Ryklin. Moscow, Ad Marginem press Publ., 2011. 272 p. (In Russ.)

3. Barsht, K.A. "Kalligrafiia Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Calligraphy"]. *Novye aspekty*

v izuchenii Dostoevskogo [*New Aspects in the Study of Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Izd-vo Petrozavodskogo un-ta Publ., 1994, pp. 101–130. (In Russ.)

4. Bogdanov, N. "'Sviashchennaia bolezn'' kniazia Myshkina — modus sacer Fedora Dostoevskogo" ["The 'Sacred Disease' of Prince Myshkin — modus sacer of Fyodor Dostoevsky"]. *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky's Novel* The Idiot*: Current State of Research*]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 337–358. (In Russ.)

5. Borisova, V.V. "Emblematicheskii stroi romana Dostoevskogo 'Idiot'" ["The Emblematic Structure of Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*, vol. 17, 2005, pp. 102–105. (In Russ.)

6. Belozerova, V.G. "Estetika kalligrafii" ["The Aesthetics of Calligraphy"]. *Vestnik kul'turologii*, no. 2, 2016, pp. 76–84. (In Russ.)

7. Vorontsova-Iur'eva, N.Iu. "Iz nabliudenii za prototipami romana 'Idiot'" ["Observations on the Prototypes of the Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 33, 2015, pp. 356–371. (In Russ.)

8. Dal', V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 tomakh* [*Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols*]. St. Petersburg; Moscow, M.O. Vol'f Publ., 1880–1882. (In Russ.)

9. Dekhanova, O.A. "Prochest' F.M. Dostoevskogo glazami ego sovremennikov. Odin iz aspektov sovremennykh kommentariev" ["Reading F.M. Dostoevsky through the Eyes of His Contemporaries. One Aspect of Contemporary Commentary"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2019, pp. 174–201. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-174-201

10. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

11. Zamskii, Kh.S. *Istoriia oligofrenopedagogiki* [*History of Oligophrenic Pedagogy*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1980. 398 p. (In Russ.)

12. Kasatkina, T.A. "Gorizontal'nyi khram: 'poema' romana 'Idiot'" ["The Horizontal Temple: The 'Poem' of the Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 14, 2001, pp. 8–25. (In Russ.)

13. Kasatkina, T.A. "Roman F.M. Dostoevskogo 'Idiot' F.M. Dostoevskogo: o vysshei i nizshei prirode cheloveka" ["Dostoevsky's Novel *The Idiot*: On the Higher and Lower Nature of Man"]. *Khristianskoe chtenie*, no. 4, 2021, pp. 14–30. (In Russ.)

14. Kasatkina, T.A. "Kak i dlia chego formiruetsia v proizvedeniiakh Dostoevskogo 'ukazuiushchii perst avtora': Radikal'noe bogoslovie Dostoevskogo v romane 'Prestuplenie i nakazanie'" ["How and Why the 'Author's Pointing Finger' Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2022, pp. 27–51. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51

15. Kasatkina, T.A. "'Otkrovenie Ioanna Bogoslova' v romane Dostoevskogo 'Idiot': Zhenagorod" ["The *Revelation* of John the Theologian in Dostoevsky's Novel *The Idiot*: The Woman-City"]. *Novyi mir*, no. 9, 2023, pp. 179–190. (In Russ.)

16. Kasatkina, T.A. "'My s nim Pushkina chitali, vsego prochli'; Pushkin izdaniia Annenkova v romane 'Idiot'" ["'We Read Pushkin Together, Read It All'; Pushkin in Annenkov's Edition in the

Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2024, pp. 110–138. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138

17. Kasatkina, T.A., Corbella, C., Magaril-Il'iaeva, T.G., and Podosokorskii, N.N. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books in the Book. The Role and Image of Books in Dostoevsky's Novel* The Idiot]. Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

18. Kauch, M. *Tvorcheskaia kalligrafiia. Iskusstvo krasivogo pis'ma* [*Creative Calligraphy. The Art of Beautiful Writing*]. Minsk, Belfaks Publ., 1998. 128 p. (In Russ.)

19. Kleminson, R., editor. *Kalligrafiia. Rukopisnye shrifty Zapada i Vostoka* [*Calligraphy. Handwritten Scripts of West and East*]. Moscow, Kontent Publ., 2008. 223 p. (In Russ.)

20. Kon, I.S. *Bit' ili ne bit'?* [*To Hit or Not to Hit?*]. Moscow, Vremia Publ., 2012. 448 p. (In Russ.)

21. *Kurs" kalligrafii i kontorskoi skoropisi v shesti otdelakh* [*A Course in Calligraphy and Clerical Cursive in Six Parts*]. Petrograd, Krug samoobrazovaniia Publ., 1915. 148 p. (In Russ.)

22. Lopukhina, V., and Lopukhina, V. *Propisi. Skoropis' brashpenom i ostrym perom* [*Copybooks. Cursive with a Brush Pen and a Pointed Nib*]. Kiev, Samizdat Publ., 2016. 70 p. (In Russ.)

23. Makovskii, M.M. *Etimologicheskii slovar' nemetskogo sovremennogo iazyka* [*Etymological Dictionary of the Modern German Language*]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2004. 630 p. (In Russ.)

24. *Nemetsko-russkii slovar'. 20 000 slov* [*German-Russian Dictionary. 20,000 Words*], 27th ed. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1976. 528 p. (In Russ.)

25. Novikova, E.G. "Adelaida i kniaz' Myshkin: samoopredelenie khudozhnika v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Adelaide and Prince Myshkin: The Self-Definition of the Artist in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 18, 2003, pp. 47–60. (In Russ.)

26. Noordzei, G. *Shtrikhi. Teoriia pis'ma* [*The Stroke: Theory of Writing*]. Moscow, Dmitrii Aronov Publ., 2013. 88 p. (In Russ.)

27. Petrovskii, D.I. *Zrimyi glagol–3. Kalligraficheskaia istoriia Rusi i Zapadnoi Evropy* [*The Visible Word–3. The Calligraphic History of Rus and Western Europe*]. St. Petersburg, Khimizdat Publ., 2016. 704 p. (In Russ.)

28. Podosokorskii, N.N. "Istoriia v tvorchestve F.M. Dostoevskogo. Kak istoricheskie realii sozdaiut v khudozhestvennykh proizvedeniiakh dopolnitel'nyi siuzhet" ["History in Dostoevsky's Works. How Historical Realities Create an Additional Plotline in Literary Works"]. Kasatkina, T.A., editor. *Avtorskie teorii tvorchestva* [*Authorial Theories of Art*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 273–391. (In Russ.)

29. Pronenko, L.I. *Kalligrafiia dlia vsekh* [*Calligraphy for Everyone*]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 249 p. (In Russ.)

30. *Russkaia grammatika: v 2 tomakh* [*Russian Grammar: in 2 vols*]. Academy of Sciences of the USSR, Institute of the Russian Language. Moscow, Nauka Publ., 1980. 789 p. (In Russ.)

31. Sannikov, A.V., and Koverdiaev, Iu.I. *Russkoe pis'mo: istoriia bukv i kalligrafiia* [*Russian Writing: The History of Letters and Calligraphy*]. Moscow, Institut naslediia Publ., 2019. 60 p. (In Russ.)

32. Soloukhin, Iu.A. "Obshchie voprosy sudebno-meditsinskoi travmatologii" ["General Issues of Forensic Medical Traumatology"]. *Lechebnoe delo*, no. 2, 2005, pp. 12–19. (In Russ.)

33. *Slovar' bibleiskikh obrazov* [*Dictionary of Biblical Imagery*]. St. Petersburg, Bibliia dlia vsekh Publ., 2005. 1424 p. (In Russ.)

34. Toots, V. *Sovremennyi shrift* [*Modern Typeface*]. Moscow, Kniga Publ., 1966. 255 p. (In Russ.)

35. Tarasova, N.A. "Kalligrafiia Dostoevskogo: problemy izucheniia" ["Dostoevsky's Calligraphy: Problems of Study"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 10, no. 2, 2023, pp. 5–57. (In Russ.)

36. Fasmer, M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 tomakh* [*Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols*]. Moscow, Progress Publ., 1987. 864 p. (In Russ.)

37. Kharris, D. *Iskusstvo kalligrafii* [*The Art of Calligraphy*]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2019. 128 p. (In Russ.)

38. Shevchenko, K.A. "Vliianie kalligrafii na cheloveka i ego tvorcheskie sposobnosti" ["The Influence of Calligraphy on a Person and Their Creative Abilities"]. *Sbornik trudov II nauchno-prakticheskoi konferentsii "Innovatsii i dizain"* [*Proceedings of the 2nd Scientific-Practical Conference "Innovation and Design"*], no. 1, 2022, pp. 62–69. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 13.11.2025
Одобрена после рецензирования: 29.03.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 13 Nov. 2025
Approved after reviewing: 29 March 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.133.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Фра)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-83-112
https://elibrary.ru/TADRMV

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

«Хозяйка» Ф.М. Достоевского и «Тайны сна и магнетизма» О. Дебе

© 2026. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

The Landlady by Fyodor Dostoevsky and *Mysteries of Sleep and Magnetism* by Auguste Debay

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Благодарности: Благодарю Ольгу Игоревну Дернову-Пигареву, главного библиографа справочно-библиографического отдела Государственной публичной исторической библиотеки (ГПИБ) — за помощь в поиске литературы, необходимой для этой статьи.

Аннотация: В статье обосновывается необходимость изучения произведений Ф.М. Достоевского в контексте литературных журналов, в которых они впервые были опубликованы. Научная значимость такого подхода доказывается на конкретном примере сопоставления мистической повести «Хозяйка» великого русского писателя и книги «Тайны сна и магнетизма: Объяснение чудес, предлагаемых этим состоянием человеческой жизни» французского военного

врача Огюста Дебе (вторая часть русского пересказа-перевода сочинения Дебе вышла в том же десятом номере «Отечественных записок» 1847 года, что и первая часть произведения Достоевского). Особое внимание в работе уделено странным снам и видениям, которые мучительно проживает «художник в науке» Василий Ордынов в доме Кошмарова. Фигура хозяина квартиры Ильи Мурина рассматривается как художественный образ сильного магнетизера, подчинившего своей власти юную Катерину и оказавшего воздействие и на своего жильца Ордынова. Исследование дополняет существующий историко-культурный комментарий к повести Достоевского и, в том числе, обращено к истории идей месмеризма в России и Европе первой половины XIX века.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, О. Дебе, «Хозяйка», теория сновидений, кошмары, сомнамбулизм, «Отечественные записки», магнетизм, гипнотизм, месмеризм, Гофман, «Магнетизер»

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* «Хозяйка» Ф.М. Достоевского и «Тайны сна и магнетизма» О. Дебе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 83–112. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-83-112

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Acknowledgments: The author expresses his gratitude to Olga I. Dernova-Pigareva, Chief Bibliographer of the Reference and Bibliographic Department of the State Public Historical Library (GPIB), for her assistance in locating the literature necessary for this article.

Abstract: The article substantiates the need to study the works of Fyodor Dostoevsky in the context of literary journals in which they were first published. The academic significance of this approach is demonstrated by comparing the mystical story *The Landlady* by the great Russian writer and the book *Mysteries of Sleep and Magnetism: An Explanation of the Wonders Produced by This State of Human Life* by French military doctor Auguste Debay (the second part of the Russian adaptation and translation of Debay's work appeared in the same tenth issue of the *Otechestvennye Zapiski* in 1847 as the first part of Dostoevsky's short story). Special attention is paid to the strange dreams and visions that the "artist in science" Vasily Ordynov painfully experiences in Koshmarov's house. The figure of Ilya Murin, the owner of the apartment, is interpreted as the artistic representation of a powerful mesmerist who subordinated young Katerina to his power and exerted influence over his lodger Ordynov. The study complements the existing historical and cultural commentary on Dostoevsky's short story and, among other things, addresses the history of the ideas of mesmerism in Russia and Europe in the first half of the 19th century.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Auguste Debay, *The Landlady*, theory of dreams, nightmares, somnambulism, "Otechestvennye Zapiski," magnetism, hypnotism, mesmerism, E.T.A. Hoffmann, "The Magnetizer"

For citation: Podosokorsky, N.N. "*The Landlady* by Fyodor Dostoevsky and *Mysteries of Sleep and Magnetism* by Auguste Debay." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 83–112. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-83-112

Тезис, который я последовательно отстаиваю последние пять лет на разных международных конференциях, на круглых столах и в статьях, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского (см., к примеру: [Подосокорский, 2024, с. 41–42]), состоит в том, что первые публикации произведений Достоевского в литературных журналах, необходимо рассматривать и изучать в контексте этих журналов.

Во-первых, мы порой сильно недооцениваем редакторскую стратегию по формированию номеров толстых литературных журналов того времени, материалы которых нередко объединены тематически и призваны дополнять друг друга. В нашей коллективной монографии Т.А. Касаткина, к примеру, также отмечает, что «при первой публикации романа "Идиот" номера "Русского вестника" зачастую формировались так, что присутствовавшие там публикации становились объемными содержательными комментариями к роману» [Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024, с. 22]. В недавней статье, посвященной полузабытому рассказу Достоевского «Отставной» (1848), я показал, насколько важно его прочитывать вместе с другими произведениями номера «Отечественных записок», где он был опубликован, и как он вообще повлиял на интерес издателя и главного редактора А.А. Краевского к легендарной фигуре партизана А.С. Фигнера [Подосокорский, 2025, с. 84–86].

Во-вторых, Достоевский имел привычку внимательно читать все номера журналов, в которых печатался, и очень переживал, когда не имел к ним немедленного доступа. Например, в письме к А.Н. Майкову от 16 октября 1869 года из Дрездена писатель замечает по поводу «Зари» В.В. Кашпирева: «Я постоянно получаю журнал недель шесть после выхода! И они требуют от меня теперь литературы!» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 70]. В письме к тому же адресату от 27 октября 1869 года он добавляет: «Я думаю так: если я сотрудник, то как же мне не знать журнала, в котором участвую?» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 75]. Более того, большинство своих произведений писатель создавал, заранее договорившись с

издателем определенного журнала (а часто — и предварительно получив аванс за свой будущий труд), то есть имея или вполне четкое, или приблизительное представление о том, в каком окружении его очередное сочинение появится на свет. Это, разумеется, не означает, что Достоевский сколь-либо жертвовал правдой искусства в угоду идейному направлению и издательской конъюнктуре, но совершенно точно он *учитывал* их в своем творческом процессе (как именно — это каждый раз предмет дополнительного исследования).

Наконец, в-третьих, это особенно важно, если мы хотим понять, как первые читатели воспринимали журнальные публикации Достоевского, поскольку многие подписчики читали и просматривали журналы целиком, с большой долей вероятности выстраивая дополнительные связи между материалами.

В этой статье я проанализирую раннюю повесть Достоевского «Хозяйка» (непонятую и потому недооцененную современниками и многими позднейшими критиками[1]) в контексте журнала «Отечественные записки» конца 1847 года, в заключительных номерах (№ 10 и 12) которого она впервые появилась на свет. Если открыть октябрьский номер «Отечественных записок» 1847 года, первый отдел которого («Словесность») как раз завершается первой частью «Хозяйки», рассказывающей о трансформации[2] **«художника в науке»**[3] [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 318] Василия Михай-

[1] Так, В.Г. Белинский полагает, что «во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: всё изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 351]. П.В. Анненков называет произведение порождением «болезненной до крайности фантазии» автора [Анненков, 1849, с. 1–2]. Г.М. Фридлендер считает эту повесть «неудавшейся» [Фридлендер, 1964, с. 106]. Н.М. Чирков убежден, что «художественные слабости этой повести очевидны» [Чирков, 1967, с. 5–6]. Я.Е. Эльсберг замечает, что в «Хозяйке» «Достоевский попытался создать образ человека науки, но ему это явно не удалось» [Эльсберг, 1972, с. 73]. В.Я. Кирпотин пишет, что «“Хозяйка” с ее бредовой исключительностью была только опытом, только зигзагом в исканиях Достоевского» [Кирпотин, 1976, с. 41]. Г.С. Померанц определяет эту повесть как «неудачную попытку обновить романтизм» [Померанц, 2013, с. 13]. А.З. Штейнберг, один из немногих, видит в «Хозяйке» «прообраз смысла всей тайны Достоевского» [Штейнберг, 1980, с. 21]. Обзор высказываний о «Хозяйке» см.: [Владимирцев, 2008].

[2] Т.Г. Магарил-Ильяева отмечает, что «процесс трансформации Ордынова начинается, как только он формулирует запрос на квартиру, то есть начинает стремиться к ней» [Магарил-Ильяева, 2019, с. 119]. Однако основная фаза процесса трансформации души героя происходит именно в доме Кошмарова.

[3] В приводимых цитатах выделение обычным курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным — автору настоящей статьи.

ловича Ордынова, в том числе, через его мучительные сны (а герой буквально поселяется в доме Кошмарова [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 285]), то мы увидим, что прямо за ней, в следующем отделе — **«Науки и художества»**, опубликована вторая часть работы «Сон и магнетизм» (первая ее часть вышла в предыдущем, сентябрьском номере, так что читатель октябрьского номера был заранее ознакомлен с ее началом и естественно ожидал продолжения в следующем номере). Такое непосредственное соседство «Хозяйки», которую Г.И. Чулков назвал «романтическим сном Достоевского» [Чулков, 2015, с. 84], и «Сна и магнетизма» под одной обложкой дополнительно побуждает к их рассмотрению в контексте друг друга.

Работа «Сон и магнетизм», опубликованная в журнале Краевского без подписи, представляет собой сокращенный пересказ (перевод ключевых фрагментов) книги «Тайны сна и магнетизма: Объяснение чудес, предлагаемых этим состоянием человеческой жизни» (*Les Mystères du sommeil et du magnétisme: explication des prodiges qu'offre cet état de la vie humaine*, 1844) французского военного врача, автора многих популярных трудов на темы медицины и необычных состояний человеческой психики Огюста Дебе (Auguste Debay, 1802–1890). Книга эта была адресована самой широкой аудитории. Достоевский, всю жизнь чрезвычайно интересовавшийся проблемой сновидений и духовного влияния людей друг на друга, вполне мог быть знаком с трудом Дебе по какому-то из четырех его французских изданий, вышедших к тому времени (о четырех изданиях упоминается здесь: [Сон и магнетизм, 1847а, с. 2]), но даже русский пересказ книги (в двух частях) 1847 года содержит немало важного и интересного, и может служить своего рода пояснением к таинственным снам Ордынова.

Первым, кто высказал предположение о возможном влиянии «Сна и магнетизма» на «Хозяйку», был Д.В. Гришин. В книге «Ранний Достоевский» (1977) он пишет следующее: «Описание кошмаров, данное в статье («Сон и магнетизм» — *Н.П.*), оказало влияние на описание кошмара Раскольникова в "Преступлении и наказании", а теория внушения сказалась в "Хозяйке". Здесь показываются методы, при помощи которых Мурин подчиняет себе волю Катерины» [Гришин, 1977, с. 144–145]. Однако ученый ограничился лишь самым кратким высказыванием (на один абзац), которое было, по сути, проигнорировано позднейшими исследователями и, в том числе, не было учтено в академическом комментарии к повести во

втором издании Полного собрания сочинений Достоевского в 35 томах. Автор данной статьи пришел к мысли о сравнении «Хозяйки» с книгой Дебе самостоятельно и независимо от Гришина, но в последний момент написания статьи и изучения библиографии наткнулся на его ценнейшее наблюдение. Таким образом настоящая работа призвана научно обосновать суждение, впервые высказанное еще полвека назад, но до сих пор не имевшее развернутой аргументации.

О чем же говорится в «Сне и магнетизме»? Сам феномен сновидения объясняется в нем следующим образом: «Сновидение (le songe) есть более или менее верное представление во время сна того, что нас **поразило наяву**; оно состоит в точном, ясном, или же темном **воспоминании о наших прошедших действиях,** или в исполнении тех действий, которые мы еще намерены сделать, причем **не принимается в расчет ни время, ни пространство**»[4] [Сон и магнетизм, 1847а, с. 11]. В «Хозяйке» читаем»: «Порой он опять впадал в усыпление, и тогда **всё, что случилось с ним в последние дни, снова повторялось** и смутным, мятежным роем проходило в уме его; но видение представлялось ему в странном, загадочном виде» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 278].

Далее в «Сне и магнетизме» сообщается, что если память во сне действует вместе с способностью размышления и суждения, то некоторые спящие могут «проникать в будущее» и составлять «высокие, изящные произведения», которые они не способны сотворить в состоянии бодрствования [Сон и магнетизм, 1847а, с. 12]. По мнению Дебе, «люди, которых нервная система, и без того весьма раздражительная, будет еще в сильнейшей степени возбуждена умственною деятельностью, такие люди, например, некоторые ученые, будут трудиться во сне над своими сочинениями, разрешать трудные вопросы, составлять речи или стихи со всею легкостью вдохновения» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 12–13].

[4] Об этом же Достоевский пишет в фантастическом рассказе «Сон смешного человека» (1877): «Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось всё так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 110]. О художественном приеме Достоевского и Одоевского, позволяющем изображать метафизическую глубину реальности за счет радикального сокращения пространства и времени в сне героя, см. также работу Т.А. Касаткиной: [Касаткина, 2023, с. 167–177].

В «Хозяйке» мы ничего не знаем о произведениях «художника в науке» Ордынова, но его внутренний мир раскрывается в основном через его дивные сновидения, в которых «все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнию, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, всё складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279]. При этом Василию же порой «снится наяву неведомое грядущее» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 278], и таким образом он обладает даром заглядывать в будущее, как ряд персонажей, описанных в книге Дебе. В «Сне и магнетизме», в частности, сообщается: «Это сосредоточение жизненной силы в некоторых умственных способностях дает им такую степень силы, что спящий как бы проникает в будущее; в нем рождаются предчувствия, которые часто оправдываются <...>» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 12].

Выражение «снится наяву» очень точно обозначает всю противоречивость происходящего с Ордыновым, в сознании которого, по словам И.С. Ефимова, «происходит распад, расслоение и углубление реальности» [Ефимов, 2016, с. 290]. Все, что творится с героем в новой квартире в доме Кошмарова, можно описать как *один его большой болезненный сон*, состоящий из сменяющихся светлых и мрачных картин, самых его заветных мечтаний и запредельного ужаса. Как замечает А.Л. Бем: «Ордынов с момента таинственной встречи с Катериной теряет волю над собой и **действует почти как лунатик**. Напряженность переживаний, душою его овладевавших, вызывает в нем острые приступы нервной болезни, во время которых он окончательно теряет чутье действительности. Происходит известное явление при **галлюцинациях** — внутренний мир переживаний проектируется вовне как действительный мир событий» [Бем, 2001, с. 267][5]. К.К. Истомин также полагает, что «все действие в повести

[5] Бем был склонен и в целом сравнивать произведения Достоевского со снами. В работе «Тайна личности Достоевского» (1923) он пишет: «Если мы в дальнейшем позволим себе говорить о “произведениях-снах” Достоевского, то мы этим только хотим сказать, что общие черты между творчеством и сновидением у Достоевского выражены особенно выпукло и ярко. Это дает нам право в этой особенности творчества Достоевского искать объяснения его индивидуальности. Уже раньше бросилась в глаза особая черта в творчестве Достоевского: он уничтожает границы между сном и действительностью, может быть даже между бытием и небытием. <...> При ближайшем рассмотрении произведений Достоевского все его творчество рисуется фантастическим, но в то же время, как галлюцинация, — реальным

проходит в дымчатой атмосфере туманных снов, бредовых видений и таинственных внушений» [Истомин, 1924, с. 40]. В целом разделяет интерпретацию Бема и А.Б. Криницын, с той лишь поправкой, что «галлюцинации» и «бред» Ордынова отсылают к «поэтике фантастических повестей Гофмана, где чудесное вторгается в реальность, хотя и иронически опосредуется ничтожным воздействием на нее» [Криницын, 2022, с. 35].

В свою очередь, Ю.И. Мармеладов пишет, что «загадочная пара (т.е. Мурин и Катерина — *Н.П.*) в значительной степени связана с воображением Ордынова, она отражает внутреннюю работу его души, его свободную волю. **Большая часть происшедшего была его болезненным бредом**, и поэтому его духовное преображение произошло не в результате воздействия внешних сил, а в результате присутствия в его душе Божественного водителя» [Мармеладов, 1992, с. 81]. В пользу версии Мармеладова может говорить и странное именование пары *Мурин — Катерина* при первом ее появлении в повести «двумя пришельцами» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 267]. В ранних художественных текстах Достоевского это слово упоминается еще только единожды — по отношению к двойнику господина Голядкина, который также назван «пришельцем»: «Господин Голядкин поднял наконец глаза, и если не упал в обморок, то единственно оттого, что уже сперва всё дело предчувствовал, что уже сперва был обо всем предуведомлен, **угадав пришельца в душе**» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 361]. Можно предположить, что Катерина и Мурин реальны в «Хозяйке» ровно настолько, насколько реален и господин Голядкин-младший в более раннем «Двойнике» (1846).

Достоверно можно сказать, что внутри пространства кошмаров в квартире Мурина Ордынов не способен наверняка отличить сон от яви, и в этом месте «граница между сном и явью временами совсем исчезает» [Мочульский, 1980, с. 64]: «Но мало-помалу, недоумевая, что с ним делается, присел на лавку, и ему **показалось, что он заснул**. По временам приходил он в себя и догадывался, что **сон его был не сон**, а какое-то мучительное, болезненное забытье» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 274]; «Ордынов схватил и крепко сжал ее руку. **Ему казалось, что он всё еще видит сон**» [Достоевский,

видением» [Бем, 1923, с. 186]. О теории «снотворчества» Бема применительно к «Хозяйке» также см.: [Чжу, 2023].

Илл. 1. Галлюцинация. Иллюстрация из книги: [Debay, 1845].
Fig. 1. Hallucination. Illustration from: [Debay, 1845].

1972–1990, т. 1, с. 275]; «Да, — отвечал Ордынов, **не зная, спит он или нет**, и крепче сжимая руку Катерины, чтоб уверить себя, что не спит» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 277]; «**По временам Ордынов думал, что всё это еще сон**, даже был в этом уверен; но кровь ему бросилась в голову, и жилы напряженно, с болью, бились на висках его» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 281]; «На миг мелькнуло в уме его, что он видел всё это во сне» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 289]; «Радость моя! — говорил он, не зная слов своих, не помня их, не понимая себя, трепеща, чтоб одним дуновением не разрушить обаяния, не разрушить всего, что было с ним и **что скорее он принимал за видение, чем за действительность**: так отуманилось всё перед ним!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 291–292]; «Из какого неба ты в мои небеса залетела? **Точно сон кругом меня**; я верить в тебя не могу» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 292]; и т.д.

Одно из ключевых положений теории сновидений Дебе состоит в том, что «всякий раз, когда наяву мы с живостью приняли какое-нибудь впечатление, или когда какая-нибудь идея упорно вкоренилась в нашем мозге, можно полагать, что они повторятся в сновидении» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 12]. Более того, «во сне **главная идея** влечет за собою все те, которые имеют с нею како-

е-нибудь соотношение. Эти вторые идеи развивают из себя другие, и эта последовательная связь происходит с такою быстротою, что **в четверть часа, нам кажется, мы прожили многие годы**» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 12].

Главная идея Ордынова обнаруживает себя в связи с его отношениями с Катериной, встречей с которой в церкви он оказывается поражен в самое сердце, как Данте был поражен встречей с Беатриче (на последнее в своем недавнем докладе на конференции по «Хозяйке» в Старой Руссе указала Катерина Корбелла[6]). Особенностью же творчества Достоевского, как отметил еще М.М. Бахтин, является как раз то, что у него «образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи» [Бахтин, 2002, с. 97]. Именно в Катерине Василий видит свою «любовь»[7], свой «свет», и вообще живое воплощение того дивно-отрадного образа идеи, который прежде «восставал» в его душе годами в темном и неясном виде. Ее образ глубоко проникает в его сознание и пробуждает самые потаенные и заветные устремления его души: «<...> он зажег свечу — и через минуту образ плачущей женщины ярко поразил его воображение. Так пламенно, так сильно было впечатление, так любовно воспроизвело его сердце эти кроткие, тихие черты лица, потрясенного таинственным умилением и ужасом, облитого слезами восторга или младенческого покаяния, что глаза его помутились и как будто огонь пробежал по всем его членам» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 269]; «Поминутно сиял в его глазах образ женщины, встреча с которою взволновала и потрясла всё его существование, который наполнял его сердце таким неудержимым, судорожным восторгом, — столько счастья прихлынуло разом в скудную жизнь его, что мысли его темнели и дух замирал в тоске и смятении» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 273].

Этот *образ идеи* во всей полноте обнаруживает себя в доме Кошмарова, где в снах героя проносятся даже не годы, а многие

[6] Аудиозапись ее доклада «“Новая жизнь” и “Хозяйка”: попытка сопоставления», сделанного 25 апреля 2026 года на XXVIII Международных чтениях «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» в Музее романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, доступна по ссылке: https://vkvideo.ru/video-18077050_456240774 (дата обращения: 12.05.2026).

[7] По наблюдению Ю.И. Мармеладова, «в повести Катерина является воплощением чистой и бескорыстной любви, к которой так страстно стремится измученный одиночеством Ордынов» [Мармеладов, 1992, с. 72].

столетия. «Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 277]; «<...> казалось, всё бытие, весь мир останавливался, умирал на целые века кругом него и долгая, тысячелетняя ночь простиралась над всем...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 278]. Т.А. Касаткина считает этот сон героя «особенно показательным» в свете рассмотрения «базовой анагогической истории» в ранних текстах Достоевского», отражающей легенды гностиков «о сотворении мира как о падении духа в материю или о возникновении материи из низших движений духа, о пленении духа материей, о блуждании его в материи в кругах перевоплощений <...> — и о страстном желании духа вырваться за пределы косного вещества и жестких границ, которые создают, составляют и определяют для него материальное бытие» [Касаткина, 2021, с. 255].

Особое место в «Сне и магнетизме» уделено подробному рассмотрению природы и качества кошмаров:

> Из всех тяжелых снов, самый томительный и мучительный тот, который называют *ночным страхом* (terreurs nocturnes), *давлением домового* (incube), или *кошемаром* (cauchemar). У греков он известен был под названием *éphialte pniqalion*, у римлян — *incube*, у цельтов (т.е. у кельтов — *Н.П.*) — *machérick*, у венгров — *vampirisme*, у германцев — *nachtmaar*, у англичан — *nightmare*, у датчан — *maren*, у итальянцев — *pesarolo*, у испанцев — *mampesado*, и т. д. Все эти выражения означают фантастические существа, мрачные порождения ночи. Кошемар есть тяжелое сновидение, в продолжение которого к страшным призракам присоединяется болезненное удушье, и в котором невозможность произвесть малейшее движение (наприм., чтоб защитить себя, или же исторгнуть из неминуемой опасности) связывается с чувством ужаса и мучений [Сон и магнетизм, 1847а, с. 15].

Дебе напрямую связывает появление кошмаров с болезненным и тревожным состоянием духа[8], отмечая, что больному, «питающему

[8] Природа болезни Ордынова не вполне ясна. В тексте говорится о его «слабости и лихорадке» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 281]. Мурин же называет болезнь своего жильца «черной немочью», то есть эпилепсией, от которой страдает и он сам [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 304]. Психиатр, доктор медицины В.Ф. Чиж

мрачные идеи», нередко снятся устрашающие картины с преследованием и мертвецами [Сон и магнетизм, 1847а, с. 13].

> Во время кошемара представляются чудовища, отвратительные фантомы, окровавленные трупы, **скелеты, вышедшие из могил, гномы**, ведьмы, наконец, целые полчища горбунов, безобразных, таинственных и нечестивых мифов (sic! — *Н.П.*)[9], которые начинают плясать около вас с страшными кривляньями и хохотом. Эти фигуры окружают вашу постель и глядят на вас, то неподвижно вперяя свой взор, то делая гримасы, скрежещут острыми зубами, стучат обнаженными костями, и вдруг бросаются к вам на грудь, давят ее, высасывают кровь, возбуждают к самому постыдному распутству и к сладострастной похоти. Вы чувствуете, что мало-помалу задыхаетесь, хотите закричать, но вам не достает голосу, делаете отчаянные усилия, чтоб освободиться от давящей вас тяжести, но усилия ваши напрасны. Наконец, вы просыпаетесь: дыхание ваше тяжело, вы истерзаны, измучены, в поту; глаза ваши с жадностью ищут света, чтоб рассеять еще как бы стоящие пред вами страшные образы [Сон и магнетизм, 1847а, с. 15–16].

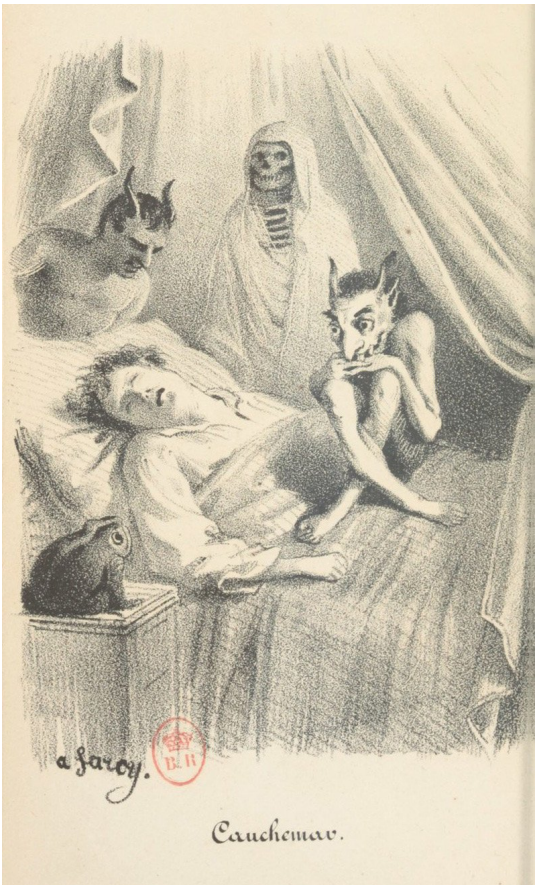
Ордынов, который почти одновременно поселяется в доме Кошмарова и заболевает, ощущает, что и сами сны его имеют «болезненный» характер: «Долго не мог он узнать часа, когда очнулся. Были рассвет или сумерки; в комнате всё еще было темно. Он не мог означить именно, сколько времени спал, но чувствовал, что **сон его был сном болезненным**. Опомнясь, он провел рукой по лицу, как будто снимая с себя сон и ночные видения. Но когда он хотел ступить на пол, то почувствовал, что как будто всё тело его было разбито и истомленные члены отказывались повиноваться. Голова его болела и кружилась, и всё тело обдавало то мелкою дрожью, то пламенем» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 302]; «Порой он сжимал свою руку,

---

указывает на «меланхолическое состояние» Ордынова, отмечая, что у здоровых людей оно может быть «обусловлено каким-нибудь перенесенным несчастием» [Чиж, 1885, с. 111].

[9] В оригинале речь идет об «ордах» (полчищах) существ из священных и светских мифов: «C'est dans le cauchemar qu'on aperçoit des monstres, de hideux fantômes, des cadavres ensanglantés, des squelettes sortant de leur tombe, des guivres, des gnômes, des lamies; enfin toute la horde gibbeuse et disloquée des mythes sacrés et profanes qui se mettent à danser autour de vous avec d'affreuses contorsions, d'épouvantables éclats de rire» [Debay, 1845, p. 56].

как будто не доверяя действительности. **Ему казалось, что кошмар его душит и что на глазах его всё еще лежит страдальческий, болезненный сон**. Но чудное дело! Ему не хотелось проснуться...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 305]. Порой он видел в мучительном сне, «как слагались и разрушались в глазах его целые города, **как целые кладбища высылали ему своих мертвецов**, которые начинали жить сызнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279].



Илл. 2. Кошмар. Иллюстрация из книги: [Debay, 1845].
Fig. 2. Nightmare. Illustration from: [Debay, 1845].

В числе прочего, по наблюдению автора «Сна и магнетизма», сильное нервное потрясение «в человеке нежного сложения» может произвести и «чтение» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 13]. Ордынов же не только читает на новой квартире сам [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 274], но и периодически спит под чтение Муриным сказок и разных таинственных книг Катерине за перегородкой:

> Он проснулся, весь облитый холодным, ледяным потом. Кругом него стояла мертвая тишина; была глубокая ночь. Но всё ему казалось, что где-то продолжается его дивная сказка, что чей-то хриплый голос действительно заводит долгий рассказ о чем-то как будто ему знакомом. Он слышал, что говорят про темные леса, про каких-то лихих разбойников, про какого-то удалого молодца, чуть-чуть не про самого Стеньку Разина, про веселых пьяниц бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку. **Не сказка ли это? наяву ли он слышит ее?** Целый час пролежал он, открыв глаза, не шевеля ни одним членом, **в мучительном оцепенении** [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 280].

Во время кошмара, как поясняет автор «Сна и магнетизма», безобразные и враждебно настроенные фигуры вроде гномов и мертвецов окружают постель спящего и всячески мучают его. Ордынов после встречи с Муриным видит в своем кошмаре злого старика, который садится у его изголовья и нашептывает ему «длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетскою страстью» и приводящую его «в оцепенение, в беспамятство» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279]. Этот старик способен принимать в кошмаре любую форму, и от него нет спасения: «Злой старик за ним следовал всюду. Он выглядывал и обманчиво кивал ему головою из-под каждого куста в роще, смеялся и дразнил его, воплощался в каждую куклу ребенка, гримасничая и хохоча в руках его, как **злой, скверный гном**; он подбивал на него каждого из его бесчеловечных школьных товарищей или, садясь с малютками на школьную скамью, гримасничая, выглядывал из-под каждой буквы его грамматики» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279]. Очнувшись от этого гнетущего наваждения, Ордынов опознает жуткое «существо» из своего сна в Мурине, о прошлом которого ему рассказывает Катерина: «Злой старик его сна (в это верил Ордынов) был въявь перед ним» [Достоевский, 1972–1990,

т. 1, с. 294]. С.И. Родзевич впрямую объясняет сон Ордынова «состоянием гипноза», использованным «магнетизером» Муриным в целях внушения своему жильцу определенных идей [Родзевич, 1917, с. 234].

Исступленное состояние Катерины в доме Кошмарова поначалу ошибочно толкуется Ордыновым как следствие *ее* сна/кошмара, в чем она его быстро разуверяет, указывая на то, что, наоборот, *спящий* Мурин оказывает на нее сильное воздействие, когда она сама *бодрствует*:

> — **Ты, может быть, видела страшный сон**, — говорил Ордынов, — **может быть, тебе привиделось что-нибудь... да?** Может быть, он испугал тебя... Он в бреду и без памяти... Может быть, он что-нибудь говорил, что не тебе было слушать?.. Ты слышала что-нибудь? да?
>
> — **Нет, я не спала**, — отвечала Катерина, с усилием подавляя свое волнение. — Сон и не шел ко мне. Он всё молчал и только раз позвал меня. Я подходила, окликала его, говорила ему; мне стало страшно; **он не просыпался и не слышал меня**. Он в тяжелом недуге, подай Господь ему помощи! Тогда мне на сердце стала тоска западать, горькая тоска! Я ж всё молилась, всё молилась, и вот это и нашло на меня [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 290].

Позднее (во второй главе второй части) Ордынов становится уже непосредственным свидетелем того, как спящий Мурин управляет Катериной словно своим послушным орудием: «Чувство боли прошло по лицу ее; она опять подняла свою голову и посмотрела на него с такою насмешкой, так презрительно-нагло, что он едва устоял на ногах. **Потом она указала ему на спящего старика и — как будто вся насмешка врага его перешла ей в глаза** — терзающим, леденящим взглядом опять взглянула на Ордынова» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 310]. Как только старик пробуждается — Катерина на время избавляется от его чар: «Катерина вскрикнула, как будто очнувшись от забытья, от кошмара, от тяжелого, неподвижного виденья... Старик, бледный, медленно поднялся с постели и злобно оттолкнул ногой нож в угол комнаты» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 311][10].

[10] О других «истинно колдунских замашках» и «гипнотических приемах», которые

Автор «Сна и магнетизма» объясняет воздействие, подобное которому Мурин оказывает на Катерину и Ордынова, существованием электро-симпатического тока и магнетизмом сильной личности над слабыми, сильно возбуждающимися и особо впечатлительными душами. «Магнетизер, — пишет он, — должен обладать твердою волею и решительным нравственным превосходством; в его лице должно отражаться вдохновение; **с обворожающим влиянием глаз**[11] он должен соединять влияние жестов и окружать себя всем, что электризует чувства, подчиняет душу и заставляет умолкать рассудок» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 30–31].

Магнетизерские качества Мурина изображены в повести столь выпукло, что еще В.Г. Белинский саркастически писал по этому поводу в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848): «В глазах у него (Мурина — *Н.П.*) столько электричества, гальванизма и магнетизма, что иной физиолог предложил бы ему хорошую цену за то, чтоб он снабжал его по временам если не глазами, то хоть молниеносными, искрящимися взглядами для ученых наблюдений и опытов» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 350]. Однако первым, кто всерьез проанализировал образ Мурина как опытного «гипнотизера», подчинившего себе Катерину приемами магнетизма, был В.К. Случевский. В работе «Достоевский и внушение» (1893) он замечает: «Разве все отношения Мурина к Катерине не свидетельствуют о том, что старик, как гипнотизер, оставил своей жертве только ту долю самостоятельности, которую признавал для себя желательным ей оставить? Такие отношения не складываются при обыкновенных, будничных условиях жизни, и мы верим автору, когда он говорит,

---

использует Мурин в отношениях с Катериной, пишет Истомин [Истомин, 1924, с. 35, 37]. Из современных работ о Мурине как гипнотизере и Катерине и Ордынове как гипнотизируемых также можно упомянуть статью Го Косино «Достоевский и гипнотизм ("Хозяйка" и другие произведения)» [Косино, 2002].

[11] Катерина, рассказывая о Мурине, вспоминает как у него «чудно очи горят» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 298]. Мурин порой смотрит на Катерину «свинцовым, неподвижным, пронзающим взглядом» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 272]. «Неподвижно» смотрят глаза старика и на Ордынова [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 304]. Вторая статья «Сон и магнетизм» открывается главкой «Магнетизм взглядов», в которой рассматриваются различные примеры подчинения или передачи учения через взгляд [Сон и магнетизм, 1847б, с. 67–71]. Гришин верно отмечает, что Мурин применял по отношению к Катерине и магнетизм голоса, читая ей разные таинственные книги [Гришин, 1977, с. 145]. Катерина так описывает подобное влияние голоса Мурина: «Он властен! Велико его слово!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 294].

что, слушая Катерину, Ордынин[12] не понимал, что́ говорила ему она, как не понимала и Катерина источника испытываемого ею над собою влияния старика» [Случевский, 1893, с. 38].

Статья Случевского начинается с изложения современной на конец XIX века теории психического внушения, отличающейся в частностях от теории магнетизма Дебе, но в главном утверждающей научно сам факт возможности колоссального манипулятивного влияния на человека через гипноз.

> Усилиями научных представителей учения о внушении установлен с несомненностью факт существования таких форм искусственно созданного влияния человека на человека, при помощи которого область сознания лица может быть частью или полностью уничтожена, а также может быть до крайнего напряжения возбуждена; выяснена возможность развития путем внешнего воздействия на человека моноидеизма, или иначе, бессилия и неспособности к оживлению, принадлежащих к области воспоминаний, идей, причем путем внушения одной идеи оказывается возможным подчинить человека полностью воле другого на время и притом не переводя его в категорию сумасшедших; обнаруживается возможность, при помощи самых обыкновенных приемов, заставить человека не видеть, не слышать, не осязать те предметы, которые воспринимаются его пятью чувствами, или наоборот, видеть, слышать и осязать несуществующие объекты; можно на определенный период времени лишить человека памяти к удержанию воспринятых впечатлений, — заставить, например, забыть свое имя или определенные буквы алфавита и тому подобное; можно произвести вивисекцию его души, наблюдая при этом за отправлениями его духовной жизни так же, как физиологи наблюдают за действиями телесного организма, производя над ним разные физические опыты; короче, возможно, выражаясь медицинским языком, создать по произволу амнезию, любопытнейшие эффекты со стороны произвольных мышц, галлюцинации, иллюзии, гиперестезию, изменить питание тканей и создать исключительное по характеру, отношение гипнотизера к загипнотизированному субъекту. Реальность этих и многих других явлений, еще в недавнем прошлом признававшихся невероятными, в настоящее время стоит вне всяких

[12] Здесь и далее в цитатах сохранена опечатка в фамилии героя, содержащаяся в тексте статьи Случевского.

> сомнений и по произволу экспериментатора воспроизводится при помощи самых простых манипуляций [Случевский, 1893, с. 24–25].

Неудачу Ордынова в спасении Катерины исследователь объясняет следующим образом:

> Что могло бы спасти Катерину от влияния старика? Для спасения ее требовалось, чтобы другой, сильный волею человек завладел ею и увел ее от него; чтобы явился новый над нею господин, который увел бы ее от Мурина и прежде всего от непосредственного общения со стариком, властелином ее. Пылкая любовь, которою воспылал к ней Ордынин, была не в состоянии сыграть этой роли, и Катерина оттолкнула его. Описывая последнюю сцену свидания с Катериною и со стариком, Ордынин говорит, что в Катерине будто одна мысль, одна неподвижная идея увлекала ее всю, и попытка Ордынина отвлечь ее от старика не привела ни к чему [Случевский, 1893, с. 38].

Здесь Случевский превратно понимает «спасение» Катерины как необходимый переход от одного «сильного господина» к другому (сама по себе смена безусловного «властелина» над ее душой вряд ли могла ее исцелить, и героиня изначально предлагает Василию именно сестринско-братские отношения), но он, безусловно, прав в том, что Ордынову не хватило сил в противостоянии с подавляющим влиянием Мурина, поскольку он и сам, как его возлюбленная, был легко подвержен магнетизму.

Если перейти к описанию *магнетизируемого* субъекта в «Сне и магнетизме», то он, по замечанию Дебе, в отличие от *магнетизера*, «должен быть сложения слабого, нежного, истерического, должен любить чудесное и быть доверчивым. Он должен иметь легкопотрясаемую нервную систему и в особенности должен быть наклонен к сомнамбулизму» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 31]. Во второй главе первой части повести об Ордынове прямо говорится, что он, вставая с постели, порой пробирался по квартире «**как лунатик**, сам не понимая своего побуждения» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 281]. Мурин же, как сильный магнетизер, оказывает на него подчиняющее воздействие только одним своим взглядом. Впечатлительному Ордынову особенно «тяжело глядеть» на старика [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 273]. Попытки же Василия противиться этому жесткому влиянию и проявить собственную волю заканчиваются,

как правило, его немедленным отступлением: «Они уже подходили к дому; вдруг **старик оборотился и с нетерпением взглянул на Ордынова. Молодой человек остановился как вкопанный**; ему самому показалось странным его увлечение. Старик оглянулся другой раз, как будто желая увериться, произвела ли действие угроза его, и потом оба, он и молодая женщина, вошли чрез узкие ворота во двор дома. Ордынов вернулся назад» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 268–269]; «<...> он вскрикнул от восторга, когда взглянул на нее, и привстал было со скамьи. Но **беглый, мгновенный взгляд старика опять приковал его к месту**. Какая-то странная смесь презренья, насмешки, нетерпеливого, досадного беспокойства и вместе с тем злого, лукавого любопытства светились в этом беглом, мгновенном взгляде, от которого каждый раз вздрагивал Ордынов и который каждый раз наполнял его сердце желчью, досадой и бессильною злобой» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 307–308].

Ярослав Ильич сообщает Василию Михайловичу дополнительные подробности «дара» старика: «Этот человек имел ужасное влияние на приходивших к нему. <...> Он обыкновенно **вглядывался в лица**, если соглашался быть полезным; в противном случае отсылал приходящих назад, и даже, говорят, весьма неучтиво» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 287]. Магнетизер Мурин, ставший для Ордынова воплощением «злого» «неведомого старика», который «держит во власти своей все его грядущие годы» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279], становится неодолимым препятствием для воссоединения героя с Катериной (частью его души, ощущаемым им идеалом или воплощением этого идеала в реальной женщине).

Еще одно значимое пересечение «Хозяйки» и сочинения Дебе касается возможности *ясновидения* в магнетическом сне, на котором Дебе останавливается довольно подробно [Сон и магнетизм, 1847а, с. 31–38]. Характерно, что и Ордынов именно во сне ощущает, что «забрел в какой-то темный, злодейский притон, **будучи увлечен чем-то могучим, но неведомым**, не рассмотрев прежде, кто и каковы жильцы и кто именно его хозяева» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 279]. Хотя о том, что он на самом деле жил именно в таком «злодейском» месте он узнает от того же Ярослава Ильича лишь в финале повести: «Так вообразите же, недавно открыли в этом доме целую шайку воров, то есть, сударь вы мой, ватагу, притон-с; контрабандисты, мошенники всякие, кто их знает!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 320]. Осведомленный Ярослав Ильич (обычно

идентифицируемый исследователями «Хозяйки» как полицейский чиновник [Достоевский, 2013–, т. 2, с. 627]) также сообщает, что начальником и «коноводом» всей шайки оказался хозяин дома, старик Кошмаров [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 320], которого Ордынов впервые увидел именно «у Мурина, когда переезжал на квартиру» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 288].

Наконец, крайне важно посмотреть и на чисто мистическую сторону «Хозяйки» в свете размышлений доктора Дебе. Он, в частности, заключает, что «законы духа, животворящего безжизненную материю, и взаимные их отношения между собою далеко не изведаны, и потому слово *случай* обыкновенно употребляется там, где мы не понимаем окружающих нас явлений» [Сон и магнетизм, 1847а, с. 24]. В повести Достоевского это слово — «случай» — произносит Ярослав Ильич, когда Ордынов приходит к нему и объявляет о том, что съезжает из дома Кошмарова: «Представьте себе, какой странный случай! — перебил вдруг Ярослав Ильич. — Я, признаюсь, был вне себя от изумления, когда этот почтенный старик объявил мне сегодня поутру ваше решение» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 312].

Теорию сновидений и магнетизма Дебе, конечно, нельзя рассматривать как универсальный ключ к «Хозяйке», который пытаются с большим или меньшим успехом обнаружить разные исследователи[13], но ее положения, опубликованные в том же журнале, что и повесть Достоевского, помогают лучше увидеть и понять ряд важных элементов сновидческой жизни ученого-мечтателя Ордынова, через которые становится более ясны его идеи о родственных душах, внутренней целостности, персональной миссии и надежда на выход из собственного одиночества.

Как справедливо пишет Д.В. Гришин: «Романтический колорит повести “Хозяйка” представляет из себя явление чрезвычайно сложное и понять особенности романтизма Достоевского можно — учитывая воздействия, сказавшиеся на повести, рассматривая ее в ряду близких по тематике и направлению произведений» [Гришин, 1977, с. 141]. В этом смысле сочинение О. Дебе является лишь одним из

[13] Например, И.А. Аврамец усматривает такой ключ в мифологических сюжетах фольклора [Аврамец, 1992]; Т.А. Касаткина (в своих устных выступлениях, начиная с 2012 года) — в учении алхимии (см. записи ее лекций и докладов об алхимии в «Хозяйке» на сайте: https://www.youtube.com/@dostoevsky21); Т.С. Карпачева — в истории сект [Карпачева, 2019]; Т.Г. Магарил-Ильяева, основываясь на идеях Касаткиной, — в гностицизме [Магарил-Ильяева, 2023] и т. д.

источников изображения писателем темы сновидений и магнетизма в «Хозяйке». Другим таким источником традиционно считается повесть «Магнетизер» (1814) Э.Т.А. Гофмана, впервые переведенная на русский язык в 1827 году для журнала М.П. Погодина «Московский вестник» под названием «Что пена в вине, то сны в голове». В ней герои увлеченно обсуждают современные теории сновидений и сталкиваются с практическим использованием магнетизма в низ-

Илл. 3. Магнетизер. Гравюра Д.Н. Ходовецкого. 1790. Источник: nat.museum-digital.de
Fig. 3. The Magnetizer. Engraving by Daniel Nikolaus Chodowiecki. 1790. Source: nat.museum-digital.de

ких, эгоистических целях психического порабощения других людей. Антигерой повести — колдун-магнетизер Альбан, использующий тайны природы для удовлетворения собственных прихотей, ужаснул Достоевского еще в юности. В письме к старшему брату Михаилу от 9 августа 1838 года Ф.М. Достоевский пишет: «Ежели ты читал всего Гофмана, то наверно помнишь характер Альбана. Как он тебе нравится? Ужасно видеть человека, у которого во власти непостижимое, человека, который не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть — Бог!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 51].

В «Магнетизере» Альбан так формулирует цель своего черномагического воздействия на душу полюбившейся ему шестнадцатилетней дочери барона: «Полностью вовлечь Марию в мое “я”, так вплести все ее бытие, все существование в мое собственное, чтобы отлучение от этого неизбежно ее уничтожило <...>» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 184]. Мария же со своей стороны подтверждает, что эти планы Альбана — отнюдь не плод его воспаленной фантазии: «<...> он живет в моей душе и знает мои самые тайные помыслы, которые я в набожности и смирении вовсе и не желаю от него скрывать» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 180]. Описанное у Гофмана действительно отчасти похоже на манипуляции Мурина с податливой душой Катерины, хотя, несмотря на многочисленные высказывания и замечания литературоведов о сходстве и различии этих двух произведений (см.: [Родзевич, 1917, с. 232–235], [Истомин, 1924, с. 39], [Щенников, 2001, с. 107], [Ботникова, 2005, с. 233], [Магарил-Ильяева, 2021, с. 286–287] и др.), полноценное специальное исследование на сей счет до сих пор так и не было опубликовано (это же, впрочем, касается и большинства подобных сравнений «Хозяйки» с другими произведениями Гофмана, в ряде которых также затронута проблема магнетизма).

«Тайны сна и магнетизма» Дебе и «Магнетизер» Гофмана, разумеется, далеко не исчерпывают весь список *соответствующих сочинений*, могших вдохновить молодого Достоевского на изображение внутреннего мира Василия Ордынова, поскольку в первой половине XIX века различные теории сна и магнетизма (восходящие корнями к популярному учению немецкого врача Франца Антона Месмера (1734–1815) о возможности влиять на душевное состояние людей посредством умелого излучения телепатической энергии) обсуждались, переосмыслялись и изображались весьма широко в художественной, философской, общественно-политической и научной

литературе. Магнетизмом живо интересовались видные французские писатели от А. Дюма и Т. Готье до О. де Бальзака и В. Гюго, а также многие русские писатели-предшественники Достоевского от Антония Погорельского и В.Ф. Одоевского до Н.И. Греча и Н.В. Гоголя. Месмеризм оказал существенное влияние даже на учение Шарля Фурье [Дарнтон, 2021, с. 168–171], глубоко занимавшее умы многих петрашевцев.

Как поясняет Р. Дарнтон, в XIX веке на смену чистым месмеристам XVIII века пришли адепты эклектичных теорий магнетизма, подпитываемых сведенборгианством, мартинизмом, розенкрейцерством, алхимией, физиогномикой и множеством других спиритуалистских течений [Дарнтон, 2021, с. 150–151]. Под сомнамбулизмом ими понималось «состояние, при котором внутреннее чувство вступает в контакт с духовным миром, высвобождая “внутреннего человека” и отправляя его в путешествие сквозь пространство и время, пока физическое тело остается в трансе» [Дарнтон, 2021, с. 151–152]. Это также похоже по описанию на происходящее в сне Ордынова о «какой-то странной жизни» в его «детстве», проведенном в окружении светлых и темных духов во внечеловеческом измерении [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 277–279].

Во второй половине 1840-х годов, когда Достоевским была написана «Хозяйка», вторая, постреволюционная волна месмеризма (животного магнетизма) достигла в Европе своего апогея [Дарнтон, 2021, с. 166]. С 1845 года в Париже начал выходить ежемесячный «Journal du Magnétisme». В 1846 году в России издали брошюру «Взгляд на животный магнетизм в отношении к лечению болезней» доктора медицины О.П. Вейнтрауба, в которой, в числе прочего, сообщалось, что «важнейшее действие магнетизма есть произведение сна без ослабления мозга и духа» [Вейнтрауб, 1846, с. 67]. Статью «Месмеризм» предполагалось включить в «Прибавление» к «Карманному словарю иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (1845) под редакцией В.Н. Майкова и М.В. Петрашевского [Карманный словарь иностранных слов, 1845–1846, с. 182]. Иначе говоря, сочинение Дебе о сне и магнетизме представляет собой лишь верхушку айсберга наиболее популярных, почти общеизвестных знаний того времени об этих явлениях. Для более же глубокого изучения этой темы в творчестве Достоевского необходимо специальное большое исследование.

Список литературы

1. Аврамец, 1992 — *Аврамец И.* Мифологические мотивы в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана = To honour of Professor Yu.M. Lotman / отв. ред. Е. Пермяков Тарту: Эйдос, 1992. С. 148–160.

2. Анненков, 1849 — *Анненков П.В.* Заметки о русской литературе прошлого года // Современник. Литературный журнал, издаваемый с 1847 года И. Панаевым и Н. Некрасовым. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1849. Т. XIII, № 1. Отд. III. С. 1–23.

3. Бахтин, 2002 — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6 / ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. 799 с.

4. Бем, 1923 — *Бем А.Л.* Тайна личности Достоевского // Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей / под ред. В.В. Зеньковского. Берлин: Русская книга, 1923. С. 181–196.

5. Бем, 2001 — *Бем А.Л.* Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочарова; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 264–326.

6. Ботникова, 2005 — *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. 352 с.

7. Вейнтрауб, 1846 — *Вейнтрауб О.П.* Взгляд на животный магнетизм в отношении к лечению болезней. Москва: Тип. Лазаревых Института восточных языков, 1846. 95 с.

8. Владимирцев, 2008 — *Владимирцев В.П.* Хозяйка // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 185–189.

9. Белинский, 1953–1959 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

10. Гофман, 1991–2000 — *Гофман Э.-Т.-А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991–2000.

11. Гришин, 1977 — *Гришин Д.В.* Ранний Достоевский / предисл. Н. Кристесен. Мельбурн: Мельбурнский ун-т, 1977. 230 с.

12. Дарнтон, 2021 — *Дарнтон Р.* Месмеризм и конец эпохи Просвещения во Франции / пер. с англ. Н. и В. Михайлиных; пер. с фр. Е. Кузьмишина. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 240 с.

13. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

14. Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (издание продолжается).

15. Ефимов, 2016 — *Ефимов И.С.* О пушкинской традиции в «Хозяйке» Достоевского // Достоевский и современность. 2016. Вып. 30. С. 284–291.

16. Истомин, 1924 — *Истомин К.К.* Из жизни и творчества Достоевского в молодости (введение в изучение Достоевского) // Творческий путь Достоевского. Сборник статей / под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 3–48.

17. Карманный словарь иностранных слов, 1845–1846 — Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, издаваемый Н. Кириловым: в 2 вып. СПб.: Тип. Губ. правл., 1845–1846.

18. Карпачева, 2019 — *Карпачева Т.С.* «Строжайше запрещено-с»: о роде занятий

Мурина в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Пушкинские чтения — 2019. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: Материалы XXIV международной научной конференции, Санкт-Петербург, 06–07 июня 2019 года / отв. ред. Т.В. Мальцева. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2019. С. 234–243.

19. Касаткина, 2021 — *Касаткина Т.А.* Богословие Достоевского: описание изнутри // Богословие Достоевского / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 157–266.

20. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

21. Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024 — *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с.

22. Кирпотин, 1976 — *Кирпотин В.Я.* Достоевский и Белинский. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1976. 301 с.

23. Косино, 2002 — *Косино Г.* Достоевский и гипнотизм («Хозяйка» и другие произведения) // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года / сост. Т. Киносита; ред. К.А. Степанян. М.: Грааль, 2002. С. 361–372.

24. Криницын, 2022 — *Криницын А.Б.* О счастье и радости в мире Достоевского. М.: ЯСК, 2022. 328 с.

25. Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 112–132. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

26. Магарил-Ильяева, 2021 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Духовные пути Достоевского в период 1830-х – 1840-х годов // Богословие Достоевского / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 267–304.

27. Магарил-Ильяева, 2023 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Гностический миф в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 38–61. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-38-61

28. Мармеладов, 1992 — *Мармеладов Ю.И.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. 144 с.

29. Мочульский, 1980 — *Мочульский К.В.* Достоевский: Жизнь и творчество. Paris YMCA-press, 1980. 564 с.

30. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

31. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* «Славное, сударь, времечко было!» Наполеоновские войны и образ партизана Фигнера в рассказе Ф.М. Достоевского «Отставной» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 79–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-79-143

32. Померанц, 2013 — *Померанц Г.С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. 2-е изд., доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 416 с.

33. Родзевич, 1917 — *Родзевич С.И.* К истории русского романтизма (Э.Т.А. Гофман и 30–40 гг. в нашей литературе) // Русский филологический вестник. Учено-педагогический журнал, издаваемый под редакцией Е.Ф. Карского. 1917. Т. 77. № 1–2. С. 194–237.

34. Случевский, 1893 — *Случевский В.К.* Достоевский и внушение: [Начало статьи] // Книжки Недели. Ежемесячный литературный журнал / редактор-издатель П.А. Гайдебуров. 1893. № 1. С. 24– 56.

35. Сон и магнетизм, 1847а — Сон и магнетизм. [Статья первая] // Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским. СПб.: Тип. И. Глазунова и Комп., 1847. Т. 54. № 9. Отд. 2. С. 1–40.

36. Сон и магнетизм, 1847б — Сон и магнетизм. Статья вторая и последняя // Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским. СПб.: Тип. И. Глазунова и Комп., 1847. Т. 54. № 10. Отд. 2. С. 67–112.

37. Фридлендер, 1964 — *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.

38. Чжу, 2023 — *Чжу Ц.* Теория «снотворчества» А.Л. Бема и ее интерпретация в повести «Хозяйка» Достоевского // Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов: Сборник докладов III Международной научно-практической конференции, Томск, 25–27 апреля 2023 года. Томск: Нац. исслед. Томский политех. ун-т, 2023. С. 130–134.

39. Чиж, 1885 — *Чиж В.Ф.* Достоевский как психопатолог. Очерк. М.: В Ун-ской тип. (М. Катков), 1885. 123 с.

40. Чирков, 1967 — *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М.: Наука, 1967. 303 с.

41. Чулков, 2015 — *Чулков Г.И.* Жизнь Достоевского / сост., подг. текста, коммент. и вступит, статья О.А. Богдановой. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 472 с.

42. Штейнберг, 1980 — *Штейнберг А.З.* Система свободы Ф.М. Достоевского. Paris: YMCA-press, 1980. 145 с.

43. Щенников, 2001 — *Щенников Г.К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 440 с.

44. Эльсберг, 1972 — *Эльсберг Я.Е.* Наследие Достоевского и пути человечества к социализму // Достоевский — художник и мыслитель: сборник статей / отв. ред. К.Н. Ломунов. М.: Худож. лит., 1972. С. 27–96.

45. Debay, 1845 — *Debay A.* Les mystères du sommeil et du magnétisme: explication des prodiges qu'offre cet état de la vie humaine. 4e édition. Paris: Moquet, 1845. 334 p.

References

1. Avramets, I. "Mifologicheskie motivy v povesti F.M. Dostoevskogo 'Khoziaika'" ["Mythological Motifs in Dostoevsky's Story *The Landlady*"]. Permyakov, E., editor. *V chest' 70-letiia professora Iu.M. Lotmana* [*To Honour Professor Yu.M. Lotman*]. Tartu, Eidos Publ., 1992, pp. 148–160. (In Russ.)

2. Annenkov, P.V. "Zametki o russkoi literature proshlogo goda" ["Notes on Russian Literature of the Past Year"]. *Sovremennik. Literaturnyi zhurnal, izdavaemyi s 1847 goda I. Panaevym i N. Nekrasovym*, vol. XIII, no. 1, Otd. III. St. Petersburg, Tip. Eduarda Pratsa Publ., 1849, pp. 1–23. (In Russ.)

3. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [*Collected Works: in 7 vols*], vol. 6. Edited by S.G. Bocharov and L.A. Gogotishvili. Moscow, Russkie slovari, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 799 p. (In Russ.)

4. Bem, A.L. "Taina lichnosti Dostoevskogo" ["The Mystery of Dostoevsky's Personality"]. Zen'kovskii, V.V., editor. *Pravoslavie i kul'tura. Sbornik religiozno-filosofskikh statei* [*Orthodoxy and Culture. A Collection of Religious-Philosophical Articles*]. Berlin, Russkaia kniga Publ., 1923, pp. 181–196. (In Russ.)

5. Bem, A.L. "Dramatizatsiia breda ('Khoziaika' Dostoevskogo)" ["The Dramatization of Delirium (Dostoevsky's *The Landlady*)"]. *Issledovaniia. Pis'ma o literature* [*Studies. Letters on Literature*]. Compiled by S.G. Bocharov, preface and commentary by S.G. Bocharov and I.Z. Surat. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2001, pp. 264–326. (In Russ.)

6. Botnikova, A.B. *Nemetskii romantizm: dialog khudozhestvennykh form* [*German Romanticism: A Dialogue of Artistic Forms*]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2005. 352 p. (In Russ.)

7. Veintraub, O.P. *Vzgliad na zhivotnyi magnetizm v otnoshenii k lecheniiu boleznei* [*A View of Animal Magnetism in Relation to the Treatment of Diseases*]. Moscow, Tip. Lazarevykh Instituta vostochnykh iazykov Publ., 1846. 95 p. (In Russ.)

8. Vladimirtsev, V.P. "Khoziaika" ["*The Landlady*"]. Shchennikov, G.K., and B.N. Tikhomirov, eds. *Dostoevskii: Sochineniia, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik* [*Dostoevsky: Works, Letters, Documents: A Reference Dictionary*]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2008, pp. 185–189. (In Russ.)

9. Belinskii, V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 tomakh* [*Complete Works: in 13 vols*]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1953–1959. (In Russ.)

10. Hoffman, E.T.A. *Sobranie sochinenii: v 6 tomakh* [*Collected Works: in 6 vols*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1991–2000. (In Russ.)

11. Grishin, D.V. *Rannii Dostoevskii* [*Early Dostoevsky*]. Preface by N. Kristesen. Melbourne, Mel'burnskii un-t Publ., 1977. 230 p. (In Russ.)

12. Darnton, R. *Mesmerizm i konets epokhi Prosveshcheniia vo Frantsii* [*Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*]. Translated by N. and V. Mikhailiny (from English) and E. Kuz'mishin (from French). Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 240 p. (In Russ.)

13. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

14. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 35 tomakh* [*Complete Works: in 35 vols*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013– (in progress). (In Russ.)

15. Efimov, I.S. "O pushkinskoi traditsii v 'Khoziaike' Dostoevskogo" ["On the Pushkin Tradition in Dostoevsky's *The Landlady*"]. *Dostoevskii i sovremennost'*, no. 30, 2016, pp. 284–291. (In Russ.)

16. Istomin, K.K. "Iz zhizni i tvorchestva Dostoevskogo v molodosti (vvedenie v izuchenie Dostoevskogo)" ["From Dostoevsky's Life and Work in His Youth (An Introduction to the Study of Dostoevsky)"]. Brodskii, N.L., editor. *Tvorcheskii put' Dostoevskogo. Sbornik statei* [*Dostoevsky's Creative Path. A Collection of Articles*]. Leningrad, Seiatel' Publ., 1924, pp. 3–48. (In Russ.)

17. *Karmannyi slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo iazyka, izdavaemyi N. Kirilovym: v 2 vypuskakh* [*A Pocket Dictionary of Foreign Words Incorporated into the Russian*

Language, Published by N. Kirilov: in 2 issues]. St. Petersburg, Tip. Gub. pravl. Publ., 1845–1846. (In Russ.)

18. Karpacheva, T.S. "'Strozhaische zapreshcheno-s': o rode zaniatii Murina v povesti F.M. Dostoevskogo 'Khoziaika'" ["'Strictly Forbidden, Sir': On the Occupation of Murin in Dostoevsky's Story *The Landlady*"]. Mal'tseva, T.V., editor. *Pushkinskie chteniia — 2019. Khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi slovesnosti: zhanr, avtor, tekst. Materialy XXIV mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Sankt-Peterburg, 06–07 iiunia 2019 goda* [*Pushkin Readings — 2019. Artistic Strategies of Classical and New Literature: Genre, Author, Text. Proceedings of the 24th International Academic Conference, St. Petersburg, 6–7 June 2019*]. St. Petersburg, Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A.S. Pushkina Publ., 2019, pp. 234–243. (In Russ.)

19. Kasatkina, T.A. "Bogoslovie Dostoevskogo: opisanie iznutri" ["Dostoevsky's Theology: A Description from Within"]. Kasatkina, T.A., editor. *Bogoslovie Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Theology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 157–266. (In Russ.)

20. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Ed. by T.G. Magari-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

21. Kasatkina, T.A., Corbella, C., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books within a Book. The Role and Image of the Book in Dostoevsky's Novel* The Idiot]. Edited by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. (In Russ.)

22. Kirpotin, V.Ia. *Dostoevskii i Belinskii* [*Dostoevsky and Belinsky*]. 2nd ed., expanded. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976. 301 p. (In Russ.)

23. Kosino, G. "Dostoevskii i gipnotizm ('Khoziaika' i drugie proizvedeniia)" ["Dostoevsky and Hypnotism (*The Landlady* and Other Works)"]. *XXI vek glazami Dostoevskogo: perspektivy chelovechestva. Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, sostoiavsheisia v Universitete Tiba (Iaponiia) 22–25 avgusta 2000 goda* [*The 21st Century through Dostoevsky's Eyes: Perspectives of Humanity. Proceedings of the International Conference held at Chiba University (Japan), 22–25 August 2000*]. Compiled by T. Kinosita, edited by K.A. Stepanian. Moscow, Graal' Publ., 2002, pp. 361–372. (In Russ.)

24. Krinitsyn, A.B. *O schast'e i radosti v mire Dostoevskogo* [*On Happiness and Joy in Dostoevsky's World*]. Moscow, IaSK Publ., 2022. 328 p. (In Russ.)

25. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Motiv smeny kvartiry v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo: ot rannego tvorchestva k romanu 'Unizhennye i oskorblennye'" ["The Motif of Changing Apartments in Dostoevsky's Works: From Early Writing to the Novel *The Humiliated and Insulted*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (8), 2019, pp. 112–132. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

26. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Dukhovnye puti Dostoevskogo v period 1830-kh – 1840-kh godov" ["Dostoevsky's Spiritual Paths in the 1830s–1840s"]. Kasatkina, T.A., editor. *Bogoslovie Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Theology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 267–304. (In Russ.)

27. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Gnosticheskii mif v povesti F.M. Dostoevskogo 'Khoziaika'" ["The Gnostic Myth in Dostoevsky's Story *The Landlady*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 38–61. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-38-61

28. Marmeladov, Iu.I. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia-prorok v russkoi literature* [*Dostoevsky's*

Secret Code. Elijah the Prophet in Russian Literature]. St. Petersburg, Petrovskaia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 144 p. (In Russ.)

29. Mochul'skii, K.V. *Dostoevskii: Zhizn' i tvorchestvo* [*Dostoevsky: Life and Work*]. Paris, YMCA-press Publ., 1980. 564 p. (In Russ.)

30. Podosokorskii, N.N. "'Istoriia' N.M. Karamzina v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Karamzin's 'History' in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 31–63. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

31. Podosokorskii, N.N. "'Slavnoe, sudar', vremechko bylo!' Napoleonovskie voiny i obraz partizana Fignera v rasskaze F.M. Dostoevskogo 'Otstavnoi'" ["'Those Were Glorious Times, Sir!' The Napoleonic Wars and the Image of the Partisan Figner in Dostoevsky's Story 'The Demobbed'"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 79–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-79-143

32. Pomerants, G.S. *Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim* [*Openness to the Abyss. Encounters with Dostoevsky*]. 2nd ed., expanded. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013. 416 p. (In Russ.)

33. Rodzevich, S.I. "K istorii russkogo romantizma (E.T.A. Gofman i 30–40 gg. v nashei literature)" ["On the History of Russian Romanticism (E.T.A. Hoffmann and the 1830s–1840s in Our Literature)"]. *Russkii filologicheskii vestnik. Ucheno-pedagogicheskii zhurnal, izdavaemyi pod redaktsiei E.F. Karskogo*, vol. 77, no. 1–2, 1917, pp. 194–237. (In Russ.)

34. Sluchevskii, V.K. "Dostoevskii i vnushenie: [Nachalo stat'i]" ["Dostoevsky and Suggestion: [Beginning of the Article]"]. *Knizhki Nedeli. Ezhemesiachnyi literaturnyi zhurnal*, no. 1, 1893, pp. 24–56. (In Russ.)

35. "Son i magnetizm. [Stat'ia pervaia]" ["Sleep and Magnetism. [First Article]"]. *Otechestvennye zapiski. Ucheno-literaturnyi zhurnal, izdavaemyi Andreem Kraevskim*, vol. 54, no. 9, Otd. 2, 1847, pp. 1–40. (In Russ.)

36. "Son i magnetizm. Stat'ia vtoraia i posledniaia" ["Sleep and Magnetism. Second and Final Article"]. *Otechestvennye zapiski. Ucheno-literaturnyi zhurnal, izdavaemyi Andreem Kraevskim*, vol. 54, no. 10, Otd. 2, 1847, pp. 67–112. (In Russ.)

37. Fridlender, G.M. *Realizm Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964. 404 p. (In Russ.)

38. Chzhu, Ts. "Teoriia 'snotvorchestva' A.L. Bema i ee interpretatsiia v povesti 'Khoziaika' Dostoevskogo" ["A.L. Bem's Theory of 'Dream Creation' and Its Interpretation in Dostoevsky's Story *The Landlady*"]. *Nauchnaia initsiativa inostrannykh studentov i aspirantov: Sbornik dokladov III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Tomsk, 25–27 aprelia 2023 goda* [*The Scientific Initiative of Foreign Students and Postgraduates: Proceedings of the 3rd International Scientific-Practical Conference, Tomsk, 25–27 April 2023*]. Tomsk, Natsional'nyi issledovatel'skii Tomskii politekhnicheskii universitet Publ., 2023, pp. 130–134. (In Russ.)

39. Chizh, V.F. *Dostoevskii kak psikhopatolog. Ocherk* [*Dostoevsky as a Psychopathologist. An Essay*]. Moscow, V Un-skoi tip. (M. Katkov) Publ., 1885. 123 p. (In Russ.)

40. Chirkov, N.M. *O stile Dostoevskogo. Problematika, idei, obrazy* [*On Dostoevsky's Style. Problems, Ideas, Images*]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 303 p. (In Russ.)

41. Chulkov, G.I. *Zhizn' Dostoevskogo* [*The Life of Dostoevsky*]. Compiled, prepared, and with

commentary and introductory article by O.A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 472 p. (In Russ.)

42. Shteinberg, A.Z. *Sistema svobody F.M. Dostoevskogo* [*The System of Freedom of F.M. Dostoevsky*]. Paris, YMCA-press Publ., 1980. 145 p. (In Russ.)

43. Shchennikov, G.K. *Tselostnost' Dostoevskogo* [*The Integrity of Dostoevsky*]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2001. 440 p. (In Russ.)

44. El'sberg, Ia.E. "Nasledie Dostoevskogo i puti chelovechestva k sotsializmu" ["Dostoevsky's Legacy and Humanity's Paths towards Socialism"]. Lomunov, K.N., editor. *Dostoevskii — khudozhnik i myslitel': sbornik statei* [*Dostoevsky — Artist and Thinker: A Collection of Articles*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972, pp. 27–96. (In Russ.)

45. Debay, A. *Les mystères du sommeil et du magnétisme: explication des prodiges qu'offre cet état de la vie humaine*. 4th ed. Paris, Moquet Publ., 1845. 334 p. (In French)

Статья поступила в редакцию: 25.03.2026
Одобрена после рецензирования: 22.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 25 Mar. 2026
Approved after reviewing: 22 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+655.533
ББК 83.3(2Рос=Рус)+85.8стд1-415.75
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138
https://elibrary.ru/TCKLXG

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Галина Боева
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия

Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в иллюстрации

© 2026. Galina N. Boeva
St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Saint Petersburg, Russia

The Reception of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in Illustration

Информация об авторе: Галина Николаевна Боева, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Институт бизнес-коммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Б. Морская, д. 18, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-6021-3687
E-mail: g_boeva@rambler.ru

Аннотация: В статье прослеживается история иллюстрирования романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в связи с достоевсковедческим дискурсом и традициями отечественной книжной графики. Обнаруживается несовпадение визуальной и литературно-критической интерпретации романа современниками: первые иллюстраторы (П. Федотов, П. Боклевский, М. Клодт) воспринимают его в контексте натуральной школы, игнорируя метафизический уровень произведения и оставаясь в плену сюжетности. Попытки воспользоваться новыми стилевыми средствами для адекватного отражения художественного мира романа предпринимаются в импрессионистских работах И. Грабаря, черно-белой графике М. Добужинского. По мере освоения наследия Достоевского религиозно-философской мыслью (Н. Бердяев, В. Розанов,

Вяч. Иванов и др.) рецепция романа художниками становится все более эстетически разнообразной. В статье фиксируются основные этапы визуального воплощения романа в связи с динамикой социокультурной ситуации и возможностями нового художественного языка (Э. Неизвестный, М. Шемякин и др.) вплоть до современности. Показывается, что на первых этапах иллюстрирования текста преобладает перенос семантических мотивов — репрезентация сюжетности и нарративности, а по мере постижения художественного мира писателя и проникновения в его поэтику практикуется перевод конструктивных принципов из прозы в графику и живопись. Наконец, современный эстетический плюрализм иллюстраторов романа связывается с активизацией рецептивной оптики литературоведения и повышением роли читателя в интерпретации текста, вплоть до фикрайтерского «соучастия». В теоретическом плане статья опирается на идеи Ю.Н. Тынянова и типологию интермедиальных корреляций О. Ханзен-Лёве. Научная новизна исследования определяется предпринимаемой в нем попыткой проблематизировать роль иллюстрации в рецепции произведения словесности.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», иллюстрация, графика, живопись, литература, рецепция, интермедиальность

Для цитирования: *Боева Г.Н.* Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в иллюстрации // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 113–138. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138

Information about the author: Galina N. Boeva, DSc in Philology, Associate Professor, Professor, Department of Advertising and Public Relations, Institute of Business Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, B. Morskaya St., 18, 191186 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-6021-3687

E-mail: g_boeva@rambler.ru

Abstract: The article traces the history of the illustration of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* in connection with Dostoevsky scholarship and the tradition of Russian book illustration. The inconsistency between the visual and literary-critical interpretation of the novel by contemporaries is revealed: the first illustrators (P. Fedotov, P. Boklevsky, M. Klodt) perceived it in the context of the natural school, ignoring the metaphysical level of the work and remaining bound to a purely narrative approach. Attempts to use new stylistic means in order to more adequately capture the artistic world of the novel are made in the impressionist works of I. Grabar and the black-and-white graphic works of M. Dobuzhinsky. As Dostoevsky's legacy was mastered by religious and philosophical thought (N. Berdyaev, V. Rozanov, Vyach. Ivanov, etc.), the reception of the novel among artists became increasingly diverse. The article records the main stages of the visual rendering of the novel in connection with the dynamics of the sociocultural situation and the possibilities of a new artistic language (E. Neizvestny, M. Shemyakin, etc.) up to the present day. It is shown that at the first stages of illustrating the text, the transfer of semantic motifs prevails, namely the representation of plot and narrative elements, and as the writer's artistic world is better understood and his poetics more deeply explored, the translation of constructive principles from prose into graphic and painterly form becomes prevalent.

Finally, the modern aesthetic pluralism of the illustrators of the novel is associated with the expansion of literary criticism's interpretive perspectives and an increase in the role of the reader in the interpretation of the text, including the "participatory" dimension of fan fiction writing. Theoretically, the article is based on the ideas of Yu.N. Tynyanov and the typology of intermedial correlations by O. Hansen-Löve. The scientific novelty of the study is determined by its attempt to problematize the role of illustration in the reception of a work of literature.

Keywords: F.M. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, illustration, graphics, painting, literature, reception, intermediate

For citation: Boeva, G.N. "The Reception of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in Illustration." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 113–138. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138

Визуальная достоевиана возникла еще при жизни писателя и ныне представляет собой целую вселенную со своими «отцами-основателями» (П. Федотов, П. Боклевский, М. Добужинский), наследуемыми от поколения к поколению художников традициями, излюбленными темами, а также механизмом прочных связей с издательскими и коммеморативными практиками. Причем все вехи этого пути соотносимы как с различными стилевыми эпохами в развитии отечественного искусства и книжного дела, так и с литературоведческими этапами освоения наследия Достоевского и трансформацией его литературной репутации. Поставим себе задачу сопоставить два этих несинхронизированных дискурса и обнаружить некоторые закономерности.

Ограничим необъятную вселенную «Достоевский в живописи и графике» работами, относящимися к роману «Преступление и наказание» (1966), особенно часто вдохновлявшему художников — визуальный ряд иллюстраций к нему отражает максимальное количество авторских стратегий [Гончарова, 2005, с. 248], обусловленных и художественным миром Достоевского, и меняющимися эстетическими приоритетами. По замечанию В.В. Розанова, «"Преступление и наказание" — самое законченное в своей форме и глубокое по содержанию произведение Достоевского, в котором он выразил свой взгляд на природу человека, его назначение и законы, которым он подчинен как личность» [Розанов, 2015, с. 129].

Проблематизируем саму возможность классификации огромного массива иллюстраций к произведениям Достоевского. Самые бесспорные основания для классификации — те, которые можно формализовать: прижизненные и сделанные после смерти писателя, станковые работы «по мотивам» Достоевского и собственно

иллюстрации, живописные и графические (последние преобладают со значительным перевесом), цветные и монохромные, более дифференцированный подход подразумевает учет техники исполнения.

Попытки предложить содержательные классификации менее бесспорны. Например, предлагалось все стратегии иллюстрирования свести к трем основным: простейший «изобразительный комментарий»; истолкование «внутренней сущности словесных образов», подразумевающее запечатление причины или следствия описанных в тексте событий и, таким образом, «творческое претворение всего образного строя литературного произведения средствами изобразительного искусства»; «подлинный синтез слова и изображения» [Подобедова, 1973, с. 7]. Очевидна уязвимость разграничения второго и третьего способа иллюстрирования.

Более убедительна мысль о сосуществовании в визуальном постижении Достоевского двух тенденций, восходящих к традиционной реалистической иллюстрации (Д. Шмаринов, Б. Басов, В. Минаев, В. Горяев и других художники советского и постсоветского периода) и иллюстрации «ассоциативно-метафорической» (Ю. Перевезенцев, Э. Неизвестный, А. Калашников и др.) [Гончарова, 2005], [Степанян, 2022]. К указанным направлениям целесообразно добавить предреалистический этап отражения мира Достоевского в рисунке, связанный с «натуральной школой» (работы Федотова к «Ползункову» в «Иллюстрированном альманахе» (1848), «силуэты» Боклевского и др.).

В самом общем виде, одни иллюстраторы пересказывают и воспроизводят сказанное автором, а другие пытаются, по словам А.Н. Оленина, иллюстратора Г.Р. Державина, «домолвить» или, пользуясь выражением Н.М. Козыревой, автора предисловия к книге-альбому «Иллюстрации к произведениям Достоевского», создать «новую художественную реальность» [Козырева, 2011, с. 10].

Не забудем и мысль Ю.Н. Тынянова о сомнительной ценности любого «истолкования» текста художником и, как следствие, отказ от иллюстрирования за исключением двух случаев: «использования графики как элементов выражения в словесном искусстве» [Тынянов, 1977, с. 316] и второго, все же позволяющего художнику вступать в сотворчество с автором, но не в плане именно «иллюстрирования» и «насильственной», «предметной» связи слова с живописью, а в плане подчинения «принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения» [Тынянов, 1977,

с. 316]. Опровергая представление о том, что существует т. н. «сюжетная» литература, требующая сюжетного же иллюстрирования, Тынянов придерживается значимого для формалистов различения сюжета и фабулы: «иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную» [Тынянов, 1977, с. 318]. Это заключение дает нам теоретическое обоснование для того, чтобы рассматривать дело художника-иллюстратора как особую форму наглядной рецепции произведения.

В рамках статьи будем подразумевать под иллюстрацией все без исключения графические и живописные работы, посвященные роману «Преступление и наказание», независимо от того, станковые они или выполненные специально для книги: позднейшая практика издания Достоевского показала, что они по воле издателя могут оказаться под одной обложкой.

Учитывая сказанное, самым надежным способом упорядочения иллюстративного ряда к Достоевскому может стать хронологический подход, при котором становится наглядной стилевая динамика воплощения художественного мира Достоевского.

Итак, первой иллюстрацией к роману «Преступление и наказание», которую успел за две с половиной недели до смерти лично одобрить писатель, стал рисунок В.И. Порфирьева «Раскольников и мещанин» (1881), выполненный в манере «сюжетного комментирования».

Интересно, что эта графическая зарисовка, хотя и вписывается в традицию иллюстрирования физиологического очерка (максимум внимания к костюму персонажей и минимум психологизма), грешит неточностями. Именно детализация костюма героев в конечном счете оборачивается невнятицей: кто есть кто на этом рисунке? Раскольников в этом эпизоде должен уже быть не в своей циммермановской шляпе, а в картузе, которую его друг шутливо называет «каскеткой», — вместо этого мы видим на голове героя шляпу. И почему так странно выглядит недоедающий изможденный студент, похожий здесь, скорее, на полноватого преуспевающего буржуа в годах? Одобрение Достоевским этой работы («эскиз весьма недурен») говорит, скорее, о низком уровне его ожиданий от визуального воплощения своих образов. (В скобках заметим, что в этом же году Порфирьеву придется запечатлеть и похороны Достоевского.)

Портреты персонажей романа работы П.М. Боклевского, созданные им в 1883 году и опубликованные в разных изданиях много

Илл. 1. Порфирьев В. Раскольников и мещанин. Литография Р. Голике. 1881
Fig. 1. Porfiryev V. Raskolnikov and a tradesman. Lithography by R. Golike. 1881

позднее, также вписываются в традицию «натуральной школы»: они схватывают прежде всего типичность героев, активизируя социально-бытовое и социально-психологическое измерение текста. Кроме того, они вызывают ассоциации с иллюстрациями этого художника к «Мертвым душам» Гоголя, о которых Тынянов заметил: «<...> половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина» [Тынянов, 1977, с. 312]. Как справедливо пишет Н.Г. Гончарова по поводу начального этапа иллюстрирования романа, его «нравственная проблематика часто трактовалась современниками с оглядкой на моралистическую дидактику натуральной

школы» [Гончарова, 2005, с. 16]. Достоевский воспринимался как продолжатель гоголевской традиции, в то время как он уже шел в литературе своей дорогой. Овальные «силуэты» Боклевского, с характерной для его манеры тщательной проработкой деталей, неадекватны взрывному, экстатичному художественному миру Достоевского, населенному героями *в становлении*. Помимо этого, Боклевский привносит в иллюстрируемые образы гротесковую ироничность, близкую к карикатурности, которая была более оправдана применительно к персонажам «Мертвых душ».

Работы М.П. Клодта разных лет (1870-е и 1890-е), формально не иллюстративного, а станкового типа, тоже вписываются в традицию очерковости в духе «натуральной школы». Кроме того, они не свободны от социальных установок передвижников, к товариществу которых принадлежал художник. В этой связи примечателен сам выбор запечатленных сцен из романа, в которых фиксируется бедственное положение нищих обитателей Петербурга: разговор Раскольникова с Мармеладовым в распивочной, возвращение Сони с тридцатью целковыми к Катерине Ивановне. Подобные сцены воссозданы на трех из пятнадцати акварельных картинах, написанных по мотивам романа в начале 1890-х годов Н.Н. Каразиным, баталистом и этнографом. Однако очевидно, что к концу века передвижничество, к которому принадлежал Клодт и в русле которого воспринимался предельно «сюжетный» и «социальный» Каразин, переживало кризис и уже не отвечало духу времени, требовавшего в искусстве «новых форм».

Отдельного комментария заслуживает сцена убийства старухи-процентщицы на одной из картин Каразина, своим гипернатурализмом производящая отталкивающее впечатление. Два десятилетия спустя, после нападения на картину И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», М.А. Волошин заклеймит предъявленный здесь натурализм как неприемлемую эстетику для воплощения «ужасных» сюжетов. Критик уверен в необходимости катарсической гармонизации изображенного, именно в этой связи вспоминая о Достоевском и вопрошая: «Где же черта, отделяющая Достоевского от уголовного романа, трагедию — от театра ужасов?» [Волошин, 2010, с. 32]. К 1913 году, когда он пишет эти строки, подобные художественные стратегии на фоне модернизма уже начинают восприниматься анахронизмом и переходят в область массового искусства или балансируют «на грани» («леонидандреевщина» [Боева,

2018]). А отделяющую «черту», которую взыскует критик, в следующем, 1914 году найдет Вяч.И. Иванов в своей статье «Достоевский и роман-трагедия», назвав главную особенность художественного мира писателя, сопряженную с катарсисом, — трагедийность.

Итак, вплоть до последнего десятилетия XIX века художники отражали художественный мир романа средствами реализма в его социально-психологическом изводе, т. е. стремительно устаревающей эстетики, не соответствующей поэтике и проблематике Достоевского. Такой же диссонанс между философской глубиной, новаторской поэтикой романов Достоевского и их оценкой обнаруживаем в прижизненной литературной критике. Общее место в рецензиях на роман «Преступление и наказание» сразу после его публикации — констатация психической ненормальности его главного героя («больной», «нервная, повихнувшаяся натура», «сумасшедший», «белогорячечный», «помешанный» и т. п.). Примечателен отзыв одного из рецензентов, который усмотрел в романе недовольство молодым поколением и сделал вывод о том, что «либеральные идеи и естественные науки ведут молодых людей к преступлению, а молодых девиц к проституции», поставив автору в пример литератора г. Клюшникова, в романе «Марево» изобразившего пагубность современной системы воспитания [Гончарова, 2005, с. 165].

Ситуация начинает меняться после смерти писателя, когда одна за другой появляются работы К.Н. Леонтьева, И.Ф. Анненского, В.С. Соловьева, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, в которых с помощью новых мировоззренческих, религиозных и эстетических критериев творчество Достоевского переосмысливается и переоценивается. Эта работа будет продолжена на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до конца 20-х годов XX века.

Однако иллюстрирование продолжает оставаться в плену привычных эстетических трендов и с трудом осваивает новые подходы к Достоевскому. Такая попытка предпринимается в 1894 году: в журнале «Нива» воспроизводится автотипия Шюлера по рисунку И.Э. Грабаря (выступившего под псевдонимом И. Храбров) ко второй главе первой части «Преступления и наказания» «Рассказ Мармеладова». Известно, что в это же время художник создает на материале романа и другие, оставшиеся не опубликованными работы: «Соня в комнате умирающего Мармеладова», «Раскольников на площади».

Илл. 2. Грабарь И.Э. Раскольников на площади. Ок. 1894
Fig. 2. Grabar I.E. Raskolnikov on the square. Ca. 1894

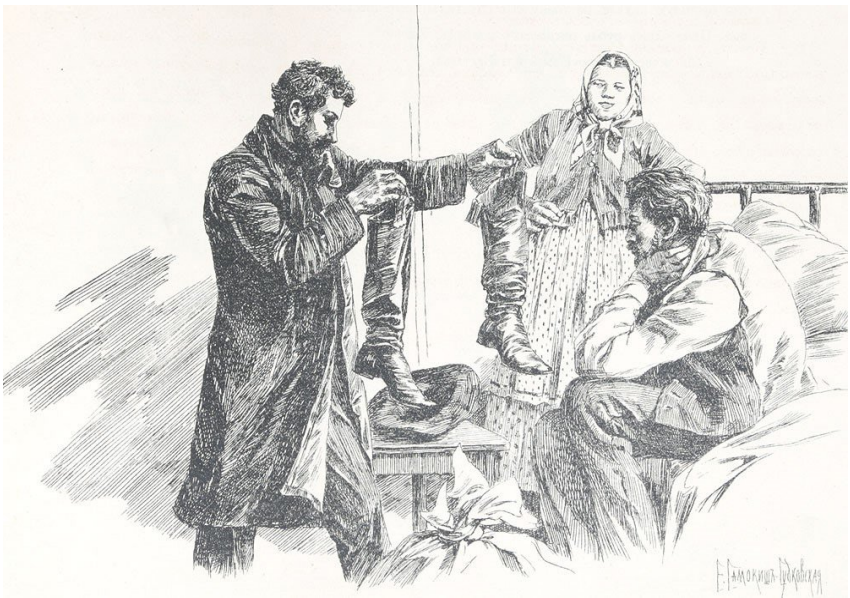
Позже Грабарь уверял, что в это время он еще не был знаком с импрессионизмом как направлением, но этот стиль в его иллюстрациях ощутим. Внешне оставаясь верным «сюжетному» истолкованию романа, художник нащупывает новый изобразительный язык — импрессионизм с элементами символизма. В сцене покаяния Раскольникова на Сенной площади Грабарь являет новаторски аранжированный пейзаж, игнорируя тщательность прорисовки деталей и с помощью небрежных мазков оживляя семантически значимые

составляющие фона: серые дымы вдали, темные фигуры зевак вокруг коленопреклоненного Раскольникова, смутный силуэт храма с куполами и — главное — золотистую полосу света вдали на горизонте, символически предвещающую возрождение. Такое изображение города превращает его из декораций в духе «физиологии города» в полноправное действующее лицо, заставляет всматриваться в него, «расшифровывать» его знаки. Думается, Грабарь был у истоков нового направления, связанного, во-первых, с открытием города как героя романа, а во-вторых, с импрессионистской техникой, соответствующей *неготовости мира* и героев Достоевского, и оставляющей простор для сотворчества читателя. Вскоре, в 20-е годы, назовет роман «неготовым» жанром М.М. Бахтин, давший новое литературоведческое прочтение поэтики Достоевского и теоретически обосновавший то, что пока интуитивно предлагают иллюстраторы в поиске нового языка.

Примечательно, что тогда же, в середине 20-х годов, характеризуя поэтику Достоевского с точки зрения ее живописности, именно как импрессионистскую (хотя и не называя так) опишет ее Л.П. Гроссман: «Рембрандтовское освещение рассказанного жанра изумительно соответствует характеру описаний самого Достоевского. В своих пейзажах, портретах и жанрах он меньше всего колорист. Он всегда оперирует игрой светотеней, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч, или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени. Отмеченные им в описании его воображаемой картины догорающая свеча, медные деньги, перламутровая сигарочница или просветы предутреннего неба сквозь обледенелое оконце, бросающие тусклые матовые блики на обстановку чудовищной нищеты — все это <...> характерно для творца Мармеладова <...>» [Гроссман, 1925, с. 119].

Поэтому вряд ли можно согласиться с современной исследовательницей, отказывающей Достоевскому в «живописности», внимании к пейзажу и портрету [Гончарова, 2025, с. 14]. Его живописность проявляется не за счет развернутых картин, а с помощью свойственных импрессионизму «моментальности впечатления и беглости зарисовки» [Гроссман, 1925, с. 134]: «эскизной резкости штриха» [Гроссман, 1925, с. 120], «быстрой смены резких контуров и красочных пятен» [Гроссман, 1925, с. 134], использования «приема оживления объективного описания силой субъективных впечатлений отдельных созерцателей» [Гроссман, 1925, с. 128].

Пропустим в летописи иллюстрирования романа отдельные страницы, не имеющие принципиальной эстетической новизны — таковы выполненные на рубеже веков работы М.И. Зощенко (отца будущего писателя М.М. Зощенко), В.В. Полякова, Ф.С. Козачинского и др. [Козырева, 2011, с. 155]. К этому времени репертуар иллюстрируемых сцен романа становится довольно стабильным и предсказуемым: разговоры Раскольникова с Мармеладовым и с Соней, «саспенс» накануне убийства (непременно с топором), смерть Мармеладова и др. Примечательно, что выбор иной, прежде не иллюстрируемой сцены тоже может свидетельствовать о смене привычного ракурса в осмыслении Достоевского, открытии новой грани в его таланте и свежем прочтении романа. Так, в 1895 году Е.П. Самокиш-Судковская в свой альбом «Юмор Ф.М. Достоевского» поместила работу «Разумихин с покупками у Раскольникова». На эту сцену, действительно искрящуюся юмором и жизнелюбием, прежде иллюстраторы не обращали внимания.



Илл. 3. Самокиш-Судковская Е. Разумихин с покупками у Раскольникова. 1895
Fig. 3. Samokish-Sudkovskaya E. Razumikhin with purchases at Raskolnikov's. 1895

По мнению Н.Г. Гончаровой, отсутствие в период Серебряного века иллюстраций, конгениальных Достоевскому, связано с его несозвучной эпохе «недекоративностью»: «Несмотря на значимость философии Достоевского для Серебряного века, в изобразительном искусстве эпохи он не оставил такого следа, как в слове <...>. Достоевский по своей природе уж никак не декоративен, он прорастает в будущее, в "настоящий двадцатый век", а живопись "Мира искусства" и художников, близких к нему, зачастую обращена в прошлое <...>. Достоевский оказался слишком трагичен и серьезен для них, он видится гигантом, который писал о главном, не заботясь об украшательстве <...>» [Гончарова, 2005, с. 22].

Впрочем, отдельные попытки «осовременить» изобразительный код Достоевского и, в частности, «Преступление и наказание», предпринимались. Укажем на работу Н.В. Лермонтовой 1918 года, прокомментированную самой художницей так: «Достоевские / "Преступление и наказание" / Кокушкин мост, что около Сенной площади в Петербурге / На мосту Раскольников, уже затравленный / Девушка с чемоданчиком — Дуня, господин в / цилиндре — Свидригайлов. 1918 лето». Рисунок именно декоративен, представляя необычный ракурс моста в динамичной композиции и ярко-синем цвете, однако используемые автором элементы кубофутуризма и общая «нарядность» рисунка никак не приближают нас к Достоевскому и не погружают в атмосферу романа [Козырева, 2011, с. 15].

Представляется, что отсутствие новых интересных иллюстративных решений было вызвано не потерей интереса к Достоевскому, а возникшей на рубеже веков потребностью в «перезагрузке» художественного инструментария. В традиционно литературоцентричном российском культурном пространстве тренды все еще задавало Слово, и место Достоевского в отечественном искусстве определяли мыслители, публицисты, критики. Интерес к писателю был столь же интенсивным и в эти годы, о чем свидетельствует большое количество философских и публицистических работ. Итогом этой рефлексии стал новый этап иллюстрирования романа, связанный с особой оптикой восприятия Петербурга и его роли в романе Достоевского. Усложнение представления о Достоевском закономерно привело к усложнению изобразительного языка в его запечатлении и разнообразии художественным стратегий. Как заметил Вяч.И. Иванов, Достоевский «сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство» [Иванов, 1994, с. 283].

В 1923 году вышло в свет исследование Н.П. Анциферова «Петербург Достоевского», ставшее началом оформления «петербургского текста» как мифопоэтического направления в литературоведении (само понятие будет введено и обосновано позднее В.Н. Топоровым). Один из разделов этой книги был посвящен топографии «Преступления и наказания», а иллюстратором книги выступил М.В. Добужинский. В 20-е годы он же проиллюстрировал «Преступление и наказание», хотя эти работы не издавались в книжном варианте и остались малоизвестными широкому читателю [Козырева, 2011, с. 155]. А вот его иллюстрации к вышедшей в 1922 году повести Достоевского «Белые ночи» стали настоящим переворотом в книжной графике, надолго оплодотворив одну из мощнейших линий в том числе иллюстрирования интересующего нас романа. От Добужинского художники возьмут черно-белую, контрастную гамму, которая теперь будет воспроизводиться с помощью самой разнообразной техники (карандаш, акварель, тушь, уголь, офорт, ксилография и др.), тонкую графичность и символическую детализацию в изображении города, акцентацию «петербургского» в городском пейзаже, ставшем полноправным участником разыгрываемого трагического действа, а также некую театральность изображаемых сцен. Как замечает современная исследовательница, «иллюстрации Добужинского вкупе с текстом Достоевского создают как бы музыкальную полифонию, в которой одновременно звучат две самостоятельные, но внутренне связанные темы — тема города и тема человеческой драмы, разворачивающейся на его лицах и набережных» [Гончарова, 2005, с. 23].

Лирическая, сентиментальная интонация, свойственная графике Добужинского и оживляющая диккенсовскую традицию в творчестве Достоевского, тоже теперь будет чаще заявлять о себе в иллюстрациях к роману (например, в изображении детей Катерины Ивановны).

В связи с нарочитой контрастностью рисунков Добужинского, повлиявшей на последующие поколения интерпретаторов Достоевского, остановимся на вопросе об их цветовой палитре. Безусловно, черно-белая гамма станет теперь общим трендом — таким образом художники будут отражать борьбу света и мрака в душах героев романа, его напряженную, построенную на противостояниях атмосферу (Ф.Д. Константинов, С.С. Косенков и др.). В литературоведении эта мысль поддержана неоднократно. Так, уже в 20-е годы своеобразную живописность Достоевского Гроссман определяет именно как преоб-

ладание «темных офортов, где мгновенные вспышки вырывают из сумрака искаженные лица преступников и мучениц» [Гроссман, 1925, с. 137]. Современные исследователи аргументированно доказывают, что светотеневой компонент в поэтике Достоевского несет в себе концептуальные, символические или метафизические смыслы (например, свеча — маркер важных событий, посредник между дневным и ночным мирами [Панкратова, 2007, с. 8], [Неминущий, 2009]).

«Цветного» Достоевского в иллюстрациях мало. Э.И. Неизвестный задается вопросом: «Достоевский очень скромен в цвете. Какого цвета “Преступление и наказание”? Желтого, выжженного, пепельно-желтого, как солнце, — там все время этот цвет» [Неизвестный, 1982, с. 21]. Даже если цвет допускается в иллюстрации, то в приглушенной тональности (как в иллюстрациях Б.М. Кустодиева к «Неточке Незвановой»), но чаще все же монохромной. Пожалуй, исключением станут 80-е и 90-е годы XX века — забегая вперед, в качестве наглядного примера «цветного Достоевского» приведем иллюстрации к «Преступлению и наказанию» И.С. Глазунова, которые многими исследователями справедливо расцениваются как китч [Гончарова, 2005, с. 62–63]. Вряд ли китчевыми их делает цвет как таковой (кстати, неинтенсивный) — он лишь поддерживает откровенную плакатность и тривиальный аллегоризм работ этого художника, которому, кстати, было доверено проиллюстрировать 12-томное собрание сочинений Достоевского, вышедшее в 1982 году. В работах Глазунова знаком духовности художественного мира Достоевского неизменно выступают огромные глаза героев, нарочитая красивость всего изображаемого и старательно акцентированная христианская символика. «Глазуновщина» сильно и надолго повлияла на оформление массовых изданий Достоевского в постсоветский период. Очевидно, что яркий лубок «не идет» писателю, в то время как матовые переходы, приглушенная гамма, светотени и полутона, позволяющие некоторым исследователям усматривать в его манере родство с Рембрандтом, Полем Сезанном, Камилем Коро, лучше визуализируют Достоевского.

В 30-е годы Достоевский объявляется реакционным писателем и исследование его уходит в андеграунд, а самовыражение художника средствами книжной графики, которая превращается в орудие пропаганды, становится затруднительным. Исключения, впрочем, случались: в 1934 году было наполовину допущено (но в итоге приостановлено и уничтожено) издание «Бесов» с иллюстрациями С.М. Шор в стиле экспрессионизма, уже невозможного в советском

искусстве. Однако отметим, что Достоевский окажется важным ориентиром для немецких экспрессионистов, а временно «задушенная» в советском иллюстрировании романа экспрессионистская линия проявится в период «оттепели» (например, в работах А.Н. Корсаковой) и останется актуальной вплоть до современности.

В сталинские десятилетия будут стигматизированы как «формальные извращения» и другие художественные решения иллюстраторов, в то время как в литературоведении уже прозвучали наиболее значимые в дальнейшей перспективе достоеведения идеи — и в плане религиозно-мировоззренческом (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве и др.), и в плане поэтики («художник идеи», «полифонический роман» (М.М. Бахтин), разрушение шаблонов сентиментализма и натурализма (В.В. Виноградов), новый «романический канон» — философичность в соединении с авантюрностью (Л.П. Гроссман) и др.). Конфликтность сосуществования двух не совпадающих дискурсов — визуально-пластического и литературоведческого — осложнилась появлением и доминированием третьего, идеологического.

Однако именно в «глухие» 30-е годы, когда возник запрос на усиленное «изобразительное комментирование» Достоевского для массового советского читателя, обратился к роману Д.А. Шмаринов. В духе времени отталкиваясь от «мирискуснической» линейной графики ради живописности и восстанавливая связь с социально-психологической традицией трактовки романа, Шмаринов, тем не менее, сумел в своих предельно сюжетных иллюстрациях передать экстатическую атмосферу романа. Правда, его Петербург — это не поэтический ландшафт Добужинского, а каменные грязные ущелья города-спрута. Высокий уровень мастерства и учет достижений предшественников (импрессионистская техника, светотеневые контрасты) позволили ему избежать прямолинейности и «социального бытовизма» в толковании романа и в дальнейшем сделали его работы образцом — и, к сожалению, источником клише — для многих советских художников-интерпретаторов Достоевского (например, О.С. Евсеева). Важным фактором выразительности в рисунках Шмаринова становится искусная композиция, например, в рисунке «Лестница в доме старухи-процентщицы (Идет звонить в колокольчик)» (1936): по пластике и расположению на листе фигуры Раскольникова, поднимающегося по лестнице, видно его эмоциональное, обреченное состояние и бесповоротность поступка.

Илл. 4. Шмаринов Д. Лестница в доме старухи-процентщицы (Идет звонить в колокольчик). 1936
Fig. 4. Shmarinov D. The Staircase in the Old Moneylender's House (Going to Ring the Bell). 1936

Советская иллюстрация при всей своей социальности не могла не учитывать традиции предшествующей эпохи иллюстрирования и книжной графики. В частности, «оживает» традиция, восходящая к В.А. Фаворскому и возвращающая представление об органиче-

ском единстве в пространстве книги слова и рисунка. Эта традиция особенно ощутима в ксилографиях к «Преступлению и наказанию» учеников Фаворского А.Д. Гончарова и Ф.Д. Константинова. Работа Гончарова «Раскольников над телом старухи» отличается мощной символической заряженностью и передает авторскую идею с помощью продуманной композиции, психологизма и контрастности исполнения. Примечательно, что, помещенная в книге Л.П. Гроссмана о молодом Достоевском «Апрельские бунтари» (1931), она в этом контексте вызывала ассоциацию с «докаторжным» Достоевским, участником кружка Буташевича-Петрашевского, таким образом невольно или намеренно переосмысливая репутацию писателя в советском духе.

Глубоким проникновением в мир романа отличаются ксилографии 40-х-50-х годов и другого ученика Фаворского, Ф.Д. Константинова. Полные напряженной сосредоточенности, внутреннего динамизма, театральности в изображении сцен, своей черно-белой контрастностью они замечательно «передают насыщенную трагедией атмосферу романа» [Гончарова, 2005, с. 37–38]. Стиль Фаворского и его учеников повлияют на поколения последующих иллюстраторов романа, среди которых назовем Г.П. Фильчакова, С.С. Косенкова, Ю.К. Люкшина, Ю.С. Гершковича, в самых разных техниках воспроизводящих историю Раскольникова в черно-белой гамме.

В 1956 году, на волне «оттепели», впервые за много лет был широко отмечен юбилей Достоевского — 135-летие со дня рождения, что оживило интерес к творчеству писателя и выразилось в издательском буме и собраний его сочинений, и отдельных произведений. Потребовались и новые иллюстрации к роману «Преступление и наказание», который к этому времени «изгнан» из школьной программы и вновь начинает преподаваться в 1968 году.

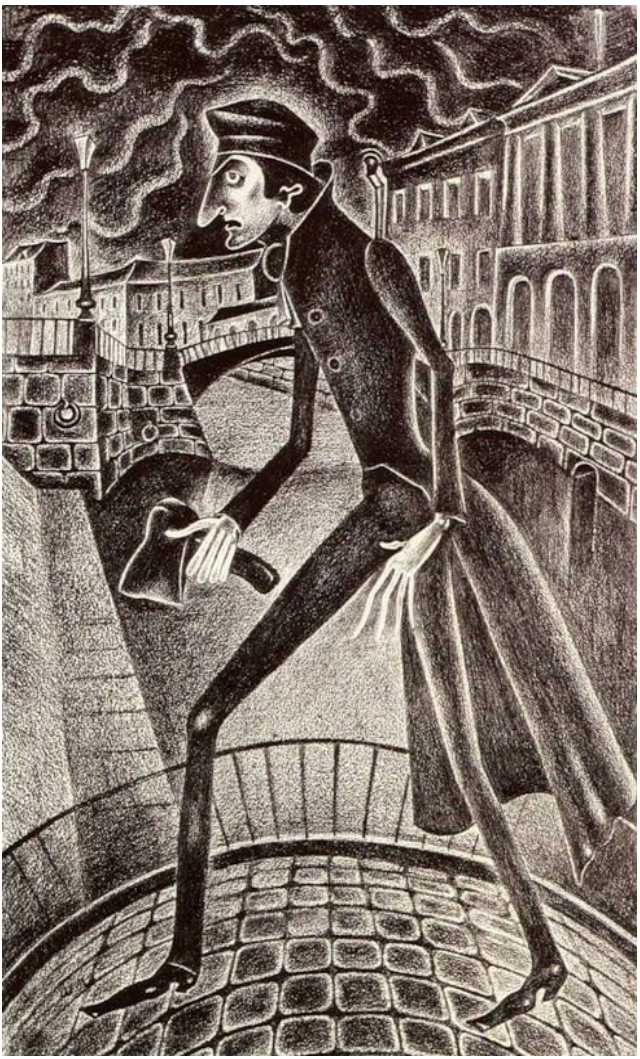
Сложное мироощущение человека второй половины XX века резонирует со «сложным» миром в изображении Достоевского, что дает о себе знать и в иллюстрации. Само понимание иллюстрации как жанра к этому времени меняется: она из «комментирующей» все более переходит к вольному истолкованию текстов, становясь своеобразной формой рецепции художественного произведения и смело расширяя ассортимент стилей, приемов, техник и форм. А поскольку «Преступление и наказание» в это время единственный «школьный роман», который читают все, то иллюстрации к нему

можно расценивать как своеобразную «энциклопедию» всех этих новшеств. Возникает даже мода на издания собраний сочинений Достоевского, оснащенных подборкой иллюстраций разных лет и разных художников, включая самые ранние, при этом рисунки помещаются в книгах вне течения действия, представляя собой своего рода визуальную летопись интерпретации произведения.

Остановимся на нескольких интересных иллюстраторских проектах 60-х годов.

Первые офорты М.М. Шемякина по мотивам «Преступления и наказания» были созданы им в 1964 году, много позже, через полстолетия, он вернулся к этой теме, продолжив эту серию графитным карандашом. Можно сказать, что роман Достоевского стал для художника личностным, экзистенциальным проектом, отразившим этапы его собственного пути в искусстве. Обстоятельный анализ эстетики шемякинских иллюстраций и жизнетворчества художника в связи с романом Достоевского содержится в статье П.Е. Фокина [Фокин, 2021]. Исследователь справедливо полагает, что нарочитая условность и символизм шемякинских работ, вскрывая онирическое пространство текста и вызывая в памяти читателя множество аллюзий и цитат, позволяет осмыслить роман как религиозную мистерию, обнаружить его метафизический подтекст. Например, на одной из иллюстраций Раскольников, изображенный в стилистике автогротеска, идет по городу с топором в руках, что позволяет художнику дерзко перевести сюжет в символический и экзистенциальный план. Насколько близка такая стилистика современному молодому читателю, показано в статье В.В. Борисовой, которая дает обстоятельный анализ рецепции графики Шемякина на состоявшейся в 2021 году выставке его иллюстраций к роману в Московском доме Достоевского [Борисова, 2023].

Ранее о нереалистическом подходе Шемякина к роману писал А.Н. Неминущий, увидевший в этих иллюстрациях «много субъективного или принадлежащего к общей стилистике и сложной модернистской эстетике автора» [Неминущий, 2009, с. 92]: например, Раскольников имеет внешнее сходство с самим художником, о чем упоминает и Фокин. Кроме того, Неминущий обращает внимание на акцентированную Шемякиным стилистику «нотан» — этим термином в фото- и киноискусстве называют специальную постановку т. н. «заполняющего» света, при котором предметы и фигуры в кадре не отбрасывают теней. Именно нотан, по мысли исследователя, по-



Илл. 5. Шемякин М. Раскольников на мосту. 1964
Fig. 5. Shemyakin M. Raskolnikov on the bridge. 1964

зволяет художнику добиться эффекта условности онирического состояния — в частности, в работе «Сон Раскольникова», где персонаж стоит на коленях в потоке интенсивного лунного света при полном отсутствии теней. Как полагает Неминущий, с одной стороны, такое

художественное решение соответствует природе света в поэтике Достоевского, а с другой — отвечает новому этапу достоевсковедения: «реалист в высшем смысле», по собственному выражению, оказывается в новейших литературоведческих исследованиях вовсе не реалистом. В современной достоевистике это мнение разделяют многие, приведем лишь две цитаты, в том числе о нашем романе. А именно, Р.Г. Назиров пишет: романы Достоевского выходят за пределы реализма, а специфика изображенного в нем мира предвосхищает символизм и обращается к мифу, что позволяет говорить не о модификации реализма, а о новой, модернистской эстетике [Назиров, 2005, с. 190]; В.А. Викторович констатирует: «Раскольников не вмещался в известный эстетический канон объективации победившего реализма» [Викторович, 2023, с. 30].

В 60-е годы создавала свою обширную достоевиану (более трехсот листов) и А.Н. Корсакова, среди них есть и серия рисунков углем к «Преступлению и наказанию». Крупные планы портретных рисунков художницы, условных, нарочито неотшлифованных, с акцентами на бездонных провалах глазниц, чрезвычайно выразительны. Как и шемякинские работы, их можно причислить к ассоциативно-метафорической линии иллюстрирования романа, противостоящей «повествовательному» направлению.

Особенно наглядна эта ассоциативно-метафорическая тенденция в иллюстрациях Э.И. Неизвестного к изданию романа в серии «Литературные памятники» в 1970 году. Его черно-белая графика, выполненная как сплетение пятен, линий, штрихов, предельно схематизированно отражает образный мир романа в символах *креста, топора, двойничества, черного солнца* и др.

Концепция иллюстратора восходит к его эстетическим декларациям: «роль изобразительного искусства в современном мире заключается в стремлении создать некие всеединые символы и метафоры» [Неизвестный, 1982, с. 24], «Достоевский — художник идеи, темы, а не художник сюжета, фабулы» [Неизвестный, 1982, с. 20], а пространство в его романе не петербургское, а метафизическое (кроме пространства в Эпилоге). С этой точки зрения, даже авторы лучших рисунков к роману — Добужинский, Шмаринов — иллюстрировали «ситуацию и визуальный дух», в то время как художник должен передать «внутренний дух, внутреннюю тему» [Неизвестный, 1982, с. 20].

Илл. 6. Неизвестный Э. Между крестом и топором. 1970
Fig. 6. Neizvestnyi Ye. Between the Cross and the Axe. 1970

Приведенные цитаты взяты из работы Неизвестного с примечательным названием «О синтезе в искусстве», однако серия иллюстраций к роману производит впечатление, скорее, не синтеза, а анализа — разъединения целостного художественного мира на «атомы», а многомерность символики Достоевского оборачивается плоской аллегоричностью. Работы Неизвестного наглядно демонстрируют невозможность расчленения двуплановых образов романа, метафизика которого прорастает из реальных ситуаций.

Илл. 7. Бычков М. Раскольников. 2024
Fig. 7. Bychkov M. Raskolnikov. 2024

Тем не менее, эта экспериментальная линия иллюстрирования будет продолжена в работах других интерпретаторов романа и, в соединении с новыми техниками графики и живописи, приведет к большим удачам. Воссоздание города как метафизического пространства, в котором и над которым буквально парят герои, характерно для иллюстраций романа разных лет в исполнении В.С. Вильнера (1971), Ю.И. Брусовани (1982), А.М. Харшака (2007), М.А. Бычкова (2024).

Визуализация символики в работах современных иллюстраторов романа становится все более изобретательной: гротесковый примитивизм (В.Ф. Афоничев), деформация фигур как отсылка к средневековой традиции иконописи (А.А. Зыкина), белый фон как «минус-прием» (А.М. Харшак), ассоциативная монтажность и др.

Упомянем и маргинальные, весьма далекие от авторской концепции романа версии его визуализации, например, манга 1953 года классика японского анимэ Осаму Тэдзука, исследованная в оптике

межсемиотического анализа [Крюкова, Раренко, 2024]; в практике фикрайтеров [Капустина, 2024].

Наблюдения над эволюцией художественных особенностей иллюстрирования романа «Преступление и наказание» в меняющемся литературно-критическом и литературоведческом контексте получают новую методологическую основу в свете общей типологии интермедиальных корреляций, предложенной О. Ханзен-Лёве. В частности, рассмотренные работы позволяют вести речь о разных видах трансформации языка художественных форм. А именно, на первых этапах иллюстрирования текста преобладал перенос семантических мотивов — репрезентация сюжетности и нарративности. Затем, по мере постижения художественного мира писателя и проникновения в его поэтику, в иллюстрации стал практиковаться перевод конструктивных принципов из прозы в графику и живопись [Ханзен-Лёве, 2016, с. 40–41]. Еще раньше на вероятность такого перевода слова в изображение обращал внимание Ю.Н. Тынянов: «Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, *предметно* слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения. Так, Пушкин просил о том, чтобы “не было азиатской пестроты и безобразия” в заставках и концовках» [Тынянов, 1977, с. 316]. Наконец, современный эстетический плюрализм и «своеволие» иллюстраторов романа можно объяснить повышением роли читателя в интерпретации текста, вплоть до фикрайтерского «соучастия». Такая оптика укрупнения фигуры читателя и интерпретатора романа характерна для чрезвычайно влиятельной в современном литературоведении рецептивной эстетики.

Как видим, история иллюстрирования художественного текста на разных этапах его бытования и осмысления становится показателем динамики в постижении авторской поэтики литературоведением и своеобразной визуальной формой рецепции романа Достоевского.

Список литературы

1. Боева, 2018 — *Боева Г.Н.* К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидандреевщина» // Вестник СПбГУ: Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 17–30. https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.102

2. Борисова, 2023 — *Борисова В.В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 114–128. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128

3. Викторович, 2023 — *Викторович В.А.* «Преступление и наказание» как роман сознания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 28–42. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-28-42

4. Волошин, 2010 — *Волошин М.А.* О Репине. Харьков: Золотые страницы, 2010. 99 с. (Серия «Из мемориальной библиотеки М.А. Волошина»).

5. Гончарова, 2005 — *Гончарова Н.Г.* Ф. Достоевский в зеркалах графики и критики. М.: Совпадение, 2005. 510 с.

6. Гроссман, 1925 — *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. худ. наук, 1925. 191 с. (История и теория искусств / Гос. акад. худ. наук. Вып. 4).

7. Иванов, 1994 — *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское / сост., вступ. статья и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 282–311.

8. Капустина, 2024 — *Капустина С.В.* Варианты продолжения романа «Преступление и наказание» в русскоязычном сегменте фанфикшн // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 194–214. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-194-214

9. Козырева, 2011 — *Козырева Н.М.* Иллюстрации к произведениям Достоевского // Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике: книга-альбом / авт.-сост.: Н. Ашимбаева, Л. Миллер, Б. Тихомиров; отв. ред. Н. Ашимбаева; авт. вступ. статья Н. Козырева. СПб.: Кузнечный переулок, 2011. С. 9–39.

10. Крюкова, Раренко, 2024 — *Крюкова О.С., Раренко М.Б.* Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»: закономерности и парадоксы интермедиальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 181–193. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-181-193

11. Назиров, 2005 — *Назиров Р.Г.* Специфика художественного творчества Ф.М. Достоевского // *Назиров Р.Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа: БашГУ, 2005. 207 с.

12. Неизвестный, 1982 — *Неизвестный Э.И.* О синтезе в искусстве / на рус. и англ. яз. Анн-Арбор: Эрмитаж, 1982. 96 с.

13. Неминущий, 2009 — *Неминущий А.Н.* Михаил Шемякин — интерпретатор Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2009. № 26. С. 91–98.

14. Панкратова, 2007 — *Панкратова М.Н.* Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 28 с.

15. Подобедова, 1973 — *Подобедова О.И.* О природе книжной иллюстрации. М.: Сов. художник, 1973. 335 с.

16. Розанов, 2015 — *Розанов В.В.* О Достоевском: (Отрывок из биографии, приложенной к собранию сочинений Ф.М. Достоевского, изд. «Нивы») // *Розанов В.В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Росток, 2015. Т. 2. С. 122–131. (Серия «Литература и художество»: в 7 т.)

17. Степанян, 2022 — *Степанян Е.В.* О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 87–100. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

18. Тынянов, 1977 — *Тынянов Ю.Н.* Иллюстрации // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / предисл. В. Каверина. М.: Наука, 1977. С. 310–320.

19. Фокин, 2021 — *Фокин П.Е.* Мир Достоевского глазами Михаила Шемякина // Литературные знакомства. 2021. № 11 (62). С. 221–228.

20. Ханзен-Лёве, 2016 — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. 504 с.

References

1. Boeva, G.N. “K voprosu o literaturnoi reputatsii Leonida Andreeva: poniatie ‘leonidandreevshchina’” [“On the Question of the Literary Reputation of Leonid Andreev: the Concept of ‘Leonidandreevshchina’”]. *Vestnik SPbGU: Iazyk i literatura*, vol. 15, no. 1, 2018, pp. 17–30. (In Russ.) https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.102

2. Borisova, V.V. “Illiustratsii M. Shemiakina k romanu F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’ v vospriiatii sovremennykh studentov” [“Shemiakin’s Illustrations to Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment* in the Perception of Contemporary Students”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 114–128. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128

3. Viktorovich, V.A. “‘Prestuplenie i nakazanie’ kak roman soznaniia” [“*Crime and Punishment* as a Novel of Consciousness”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 28–42. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-28-42

4. Voloshin, M.A. *O Repine* [*On Repin*]. Khar’kiv, Zolotye stranitsy Publ., 2010. 99 p. (Seriia “Iz memorial’noi biblioteki M.A. Voloshina”.) (In Russ.)

5. Goncharova, N.G. *F. Dostoevskii v zerkalakh grafiki i kritiki* [*Dostoevsky in the Mirrors of Graphics and Criticism*]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005, 510 p. (In Russ.)

6. Grossman, L.P. *Poetika Dostoevskogo* [*Poetics of Dostoevsky*]. Moscow, Gos. akad. khud. nauk Publ., 1925. 191 p. (Istoriia i teoriia iskusstv / Gos. akad. khud. nauk. Vyp. 4.) (In Russ.)

7. Ivanov, Viach.I. “Dostoevskii i roman-tragediia” [“Dostoevsky and the Novel-Tragedy”]. *Rodnoe i vselenskoe* [*Native and Universal*]. Compiled, with introductory article and notes by V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 282–311. (In Russ.)

8. Kapustina, S.V. “Varianty prodolzheniia romana ‘Prestuplenie i nakazanie’ v russkoiazychnom segmente fanfikshn” [“Options for the Continuation of the Novel *Crime and Punishment* in the Russian-Language Segment of Fanfiction”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 194–214. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-194-214

9. Kozyreva, N.M. “Illiustratsii k proizvedeniiam Dostoevskogo” [“Illustrations to Dostoevsky’s Works”]. *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike: kniga-al’bom* [*Images of Dostoevsky in Book Illustration and Easel Graphics: A Book-Album*]. Compiled by N. Ashimbaeva, L. Miller, and B. Tikhomirov, edited by N. Ashimbaeva. St. Petersburg, Kuznechnyi pereulok Publ., 2011, pp. 9–39. (In Russ.)

10. Kriukova, O.S., and M.B. Rarenko. “Manga Osamu Tedzuki ‘Prestuplenie i nakazanie’: zakonomernosti i paradoksy intermedial’nosti” [“Osamu Tezuka’s Manga *Crime and Punishment*: Patterns and Paradoxes of Intermediality”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 181–193. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-181-193

11. Nazirov, R.G. “Spetsifika khudozhestvennogo tvorchestva F.M. Dostoevskogo” [“The Specificity of F.M. Dostoevsky’s Artistic Work”]. *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel’no-istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let* [*Russian Classical Literature: A Comparative-Historical Approach. Studies from Different Years*]. Ufa, BashGU Publ., 2005. 207 p. (In Russ.)

12. Neizvestnyi, E.I. *O sinteze v iskusstve* [*On Synthesis in Art*]. Ann-Arbor, Ermitazh Publ., 1982. 96 p. (In Russ.)

13. Neminushchii, A.N. “Mikhail Shemiakin — interpretator Dostoevskogo” [“Mikhail Shemyakin — Interpreter of Dostoevsky”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 26, 2009, pp. 91–98. (In Russ, English)

14. Pankratova, M.N. *Poetika sveta i t’my v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [*Poetics of Light and Darkness in the Work of F.M. Dostoevsky: PhD thesis, summary*]. Moscow, 2007. 28 p. (In Russ.)

15. Podobedova, O.I. *O prirode knizhnoi illiustratsii* [*On the Nature of Book Illustration*]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973. 335 p. (In Russ.)

16. Rozanov, V.V. “O Dostoevskom: (Otryvok iz biografii, prilozhennoi k sobraniiu sochinenii F.M. Dostoevskogo, izd. ‘Nivy’)” [“On Dostoevsky: (An Excerpt from the Biography Attached to the Collected Works of F.M. Dostoevsky, Published by ‘Niva’)”]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 35 tomakh* [*Complete Works: in 35 vols*], vol. 2. St. Petersburg, Rostok Publ., 2015, pp. 122–131. (In Russ.)

17. Stepanian, E.V. “O neulovimosti simvola. K voprosu ob illiustrirovanii ‘Prestupleniia i nakazaniia’” [“On the Elusiveness of the Symbol. On the Question of Illustrating *Crime and Punishment*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 87–100. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

18. Tynianov, Iu.N. “Illiustratsii” [“Illustrations”]. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. History of Literature. Cinema*]. Preface by V. Kaverin. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 310–320. (In Russ.)

19. Fokin, P.E. “Mir Dostoevskogo glazami Mikhaila Shemiakina” [“The World of Dostoevsky through the Eyes of Mikhail Shemyakin”]. *Literaturnye znakomstva*, no. 11 (62), 2021, pp. 221–228. (In Russ.)

20. Hansen-Löve, O.A. *Intermedial’nost’ v russkoi kul’ture: ot simvolizma k avangarda* [*Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-Garde*]. Edited by D. Kraft, R. Mikhailov, and I. Chubarov. Moscow, RGGU Publ., 2016. 504 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 06.09.2025
Одобрена после рецензирования: 22.10.2025
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 06 Sept. 2025
Approved after reviewing: 22 Oct. 2025
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237
https://elibrary.ru/SWBNBV

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского.

Как показать произведения Достоевского не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами, а через образы, на которые смотрел и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель[1]

© 2026. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

A Different Museum: Guidelines for the Creation of a Museum about Dostoevsky's Works.

How to Present Dostoevsky's Works Not through the Images Created by Illustrators and Directors, but through the Images the Writer Himself Contemplated and Reproduced in His Art

[1] Частично (в той части, которая имеет отношение к роману «Преступление и наказание») статья будет также опубликована в готовящемся к печати труде «Роман Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание": современное состояние изучения».

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Музеи, посвященные жизни и творчеству Ф.М. Достоевского, в большинстве своем передоверяют право создания для своих посетителей визуального представления о его романах иллюстраторам его произведений. Однако чем экспрессивнее иллюстрации, чем больше они воздействуют на посетителя, тем с большей уверенностью можно сказать, что мы имеем дело с самовыражением художника посредством произведений писателя — а зачастую и за их счет. Но что делать и как можно по-другому выстроить столь важный для музейного пространства изобразительный ряд в музее писателя? В статье, на примере прошедшей в Италии (Римини) в 2012 году выставки «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина», созданной на основе работ и по проекту Т.А. Касаткиной, рассказывается, как, вместо привычного собрания субъективных интерпретаций внешнего сюжета романов, представить посетителям источники образов Достоевского, позволяющие увидеть структуру образов в его романах и понять творческий метод писателя. Путь выставки может послужить материалом для лекций и уроков по творчеству Ф.М. Достоевского, позволяя наглядно и предельно концентрированно выявить самые фундаментальные и самые грандиозные идеи его творчества.

Ключевые слова: Достоевский, христианское искусство, икона и картина, выставка, принципы оформления пространства музея, структура образа, образ мира и человека, «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Мужик Марей», «Мальчик у Христа на елке», «Записки из Мертвого дома»

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского. Как показать произведения Достоевского не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами, а через образы, на которые смотрел и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 139–237. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Most museums dedicated to the life and work of Fyodor Dostoevsky entrust illustrators of his prose with the task of creating a visual representation of his novels for their visitors. However, the more expressive the illustrations and the more powerfully they affect the visitor, the more confidently one can say that what we are dealing with is the artist’s self-expression through the writer’s works — and often at their expense. But how might the visual dimension of a writer’s museum — so crucial

to the museum space — be arranged differently? This article, drawing on the example of the exhibition "'Christ Lives in You.' Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings," held in Italy (Rimini) in 2012 and conceived on the basis of Tatiana Kasatkina's research and curatorial project, explores how, instead of the usual collection of subjective interpretations of the external plot of the novels, visitors might be presented with the sources of Dostoevsky's images — sources that allow one to perceive the structure of those images in his novels and to understand the writer's creative method. The path traced by the exhibition may serve as material for lectures and lessons on Dostoevsky's work, making it possible to illuminate, in a vivid and concentrated form, the most fundamental and most far-reaching ideas of his art.

Keywords: Dostoevsky, Christian art, icon and painting, exhibition, principles of museum space design, image structure, the image of the world and of man, *Crime and Punishment*, *The Idiot*, *The Brothers Karamazov*, "The Peasant Marey," "The Boy at Christ's Christmas Tree," *Notes from a Dead House*

For citation: Kasatkina, T.A. "A Different Museum: Guidelines for the Creation of a Museum about Dostoevsky's Works How to Present Dostoevsky's Works Not through the Images. Created by Illustrators and Directors, but through the Images the Writer Himself Contemplated and Reproduced in His Art." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 139–237. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237

В качестве зачина и постановки проблемы я приведу две цитаты Ю.Н. Тынянова из его написанной в 1929 году статьи «Иллюстрации»:

«Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она "роскошнее", чем претенциознее, тем хуже» [Тынянов, 1997, с. 318].

«Мне могут возразить также, что существуют *сюжетные* вещи, в которых слово стерто, суть которых в сюжетной динамике, и что такие вещи от иллюстраций не пострадают. Однако это только так кажется.

Дело в том, что одно — *фабула*, другое — *сюжет*. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем *фабульную* деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: "погоня за героем". Фабульная значимость ее ясна — она "такая-то" в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место — смотря по **литературному времени**, уделяемому ей, и

по степени ее стилистического выделения. ***Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет***» [Тынянов, 1997, с. 317–318][2].

В случае Достоевского и его двусоставного образа [Касаткина, 2015] с иллюстрациями все обстоит еще хуже: в рисунке, в отличие от текста, внешним образом, который должен, по замыслу и структуре текста Достоевского, проявлять внутреннее, это внутреннее уничтожается — причем неважно, решился ли иллюстратор остановиться на внешнем образе — или попытался «проявить» внутренний. В первом случае сотрется то, что словами текста безмерно увеличивает внешний образ, во втором случае иллюстратор пытается как-то наложить внутренний образ на внешний — и на месте грандиозности и величия появляется — во всех известных мне случаях — сентиментальность и слащавость.

Илл. 1. Один из финальных кадров сериала «Преступление и наказание» (2007, режиссер Дмитрий Светозаров)
Fig. 1. One of the final shots from the TV series Crime and Punishment *(2007, directed by Dmitry Svetozarov).*

[2] Здесь и далее в цитатах: курсив и полужирный курсив — выделено мной, полужирный шрифт — выделено цитируемым автором. — *Т.К.*

Посмотрим на образ Сони в финале сериала «Преступление и наказание» 2007 года, где режиссер старательно воссоздал ее ***внешний*** облик на основании описания, приведенного в романе. Этот внешний облик никак не способен вместить в себя грандиозность того ее лика, который вполне отражен в романном описании и раскрывается в отношениях к ней каторжных (показать которые режиссер не смог даже на «фабульном», по Тынянову, уровне). Между тем, для этого лика есть абсолютно адекватная «иллюстрация», проявляющая смыслы приданного героине Достоевским внешнего облика и задолго предваряющая создание великого романа Достоевского, которая и будет приведена в соответствующем месте моей работы.

Известные мне музеи Достоевского изобразительный материал для экспозиций берут, главным образом, двух видов: это старые (желательно — времени жизни писателя, или даже проживания или пребывания его) фотографии тех мест, где он жил и (реже) которые посещал — и это иллюстрации его произведений. Последние сам писатель никогда не видел, и исполнены они людьми других эпох (я употребляю это слово, казалось бы, не оправданное в ситуации не столь многого прошедшего времени, чтобы подчеркнуть радикальный культурный разрыв, произошедший между временем жизни Достоевского и временем жизни практически всех его иллюстраторов).

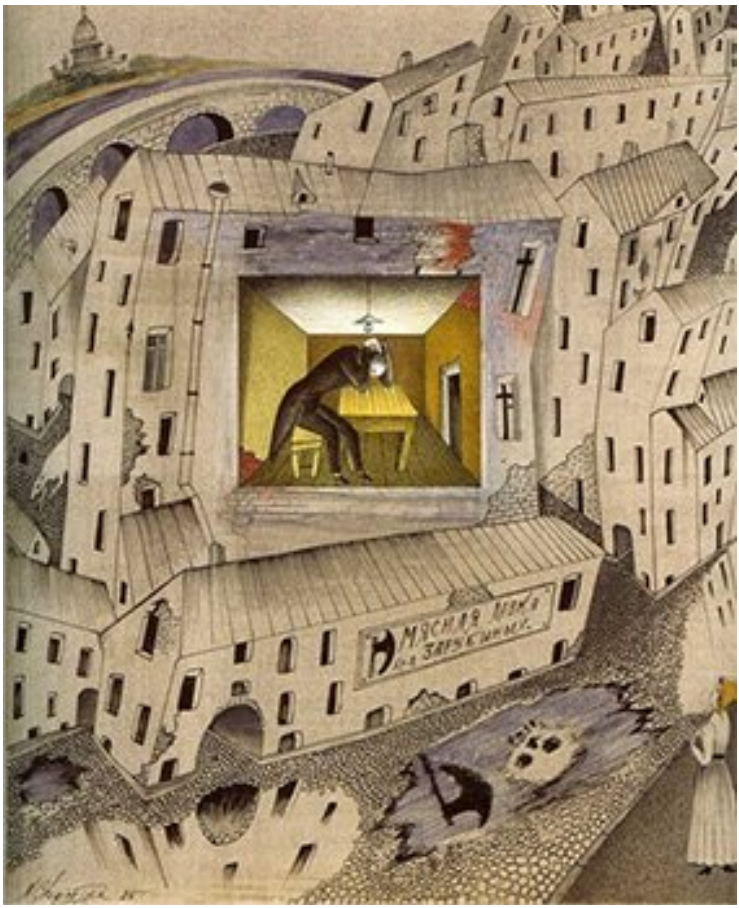
То есть — в случае *мест* оказывается интуитивно понятно — и теоретически обосновывается, что хорошо бы показать посетителю музея именно то, что видел писатель (а не то, например, что сейчас находится на этих местах), так как именно это поможет адекватному восприятию и его произведений, и его жизни.

В случае же *образов* произведений писателя посетителю предлагают преломленный через восприятие и жизненный опыт иллюстратора изобразительный ряд, в 99,9% случаев[3] с гораздо большей интенсивностью (и адекватностью) передающий картину мира, жизненные реалии и философию именно иллюстратора, а вовсе не писателя. И можно с абсолютной уверенностью сказать, что чем более экспрессивны иллюстрации, чем больше они воздействуют на посетителя — тем очевиднее, что перед нами постижение

[3] И предполагаемый 0,1% мне пока не встречался.

иллюстратором себя и своей эпохи посредством Достоевского, а не Достоевского и его произведений.

Посмотрим, к примеру, на «Эскиз к балету по роману Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» (1985) Михаила Шемякина, приведенный в статье Валентины Борисовой [Борисова, 2023].



Илл. 2. Михаил Шемякин. Эскиз к балету по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», 1985. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Музейный центр «Московский дом Достоевского»
Fig. 2. Sketch for a ballet based on Dostoevsky’s novel Crime and Punishment. *1985. Vladimir Dahl State Museum of the History of Russian Literature. Museum Center “Moscow House of Dostoevsky”*

Совершенно очевидно, что перед нами не каморка Раскольникова, а допросная комната (НКВД или КГБ), как ее представляли себе шестидесятники (творческая оппозиционная интеллигенция 1960-х годов в СССР), *голая* комната: стол, скамья и лампа пыточного света. И что Раскольников еще ничего не успел совершить, кроме *мыслепреступления*, на которое с пугающей готовностью отзывается (или — еще вероятнее — на которое толкает его) вся окружающая его реальность: *Мясная* лавка братьев *Зарубиных*, топор с вывески которых направлен на череп, в виде которого, видимо, отражается в луже луна. Это талантливо, интересно, будоражит чувства и, может быть, даже будит мысль посетителя — но это не мир «Преступления и наказания» Достоевского — это мир Шемякина и его окружения, ожидающих наказания заключением за бунтарские мысли и жажду свободы.

Я взяла один, самый очевидный пример — но так можно разобрать все иллюстрации Шемякина, показав, насколько через его творчество мы постигаем именно его и его эпоху — а не Достоевского, что, в общем-то, при минимальном внимании к данной творческой ситуации, не может вызвать удивления (Шемякин, как известно, и Раскольникова рисовал со своими чертами[4]).

Эмоционально переживать себя и окружающую действительность и мощно выражать эти переживания через образы Достоевского — дело вполне законное, и очень хорошо, когда экскурсанты (и особенно — учащиеся) видят, что так можно — и с какой интенсивностью это возможно!

Важно при этом, однако, ***не подменить*** в их сознании мир и мысль Достоевского миром и мыслью одного из его иллюстраторов — при такой подмене исчезает и идея понимания Достоевского, и идея понимания себя посредством Достоевского: поскольку идеи эти перестают различаться, одно выдается за другое; острота и того и другого смазывается, поскольку уходит правда и ясное видение

[4] На круглом столе, посвященном преподаванию «Преступления и наказания», проведенном в рамках международной конференции Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН 2024 года, Ольга Юрьева очень точно сказала «о феномене миметического поведения, когда художники XX века чувствовали себя героями, вышедшими из романов Достоевского» [Касаткина, 2024, с. 314]. Но понятно, что ***с уровня героя*** текст невозможно постигнуть адекватно: с уровня героя «герою» не заметен (и, соответственно, им не может быть изображен) тот уровень его самого, который виден в нем с уровня авторского, который «ничтожного» человека открывает как вселенское существо.

происходящего. Такие экспозиции хорошо бы так и называть: «Достоевский в восприятии Михаила Шемякина», «Мысль и образ 1960-х, отразившиеся в иллюстрациях к произведениям Достоевского» и т.п. Но не говорить о том, что Шемякину удалось выразить *в полноте* метафизическую основу произведений Достоевского (как это сделал П.Е. Фокин в своей в иных отношениях ценной статье, подготовленной для тома «Роман Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”: современное состояние изучения») — потому что это прямая и очевидная неправда: метафизическая основа произведений Достоевского выглядит совсем иначе.

В случае Достоевского ситуация усугубляется тем, что в его романах в изображениях всех его героев проявляются *внутренние образы* — созданные на основе выразительных элементов христианского искусства, на которое ***ежедневно*** в поездках по Европе смотрел Достоевский — о чем мы и не знали бы, если бы не дневник и воспоминания А.Г. Достоевской[5], поскольку для Достоевского это было самое обыденное повседневное дело, о котором странно было бы и упоминать. Выразительные элементы эти он старался максимально внятно воспроизвести словесными средствами — для того чтобы создать максимальную глубину образа, захватывающую и поражающую читателя. Ни один иллюстратор Достоевского не способен был воспроизвести эту глубину образа, поскольку неизбежно сосредоточивался на второй — повседневной, сиюминутной, «видимотекущей» его составляющей, упуская из виду то вечное основание, которое — благодаря иконе и картине — неустранимо вложил в свои образы Достоевский.

Приведу здесь еще раз уже не раз приводившиеся мной отрывки из «Воспоминаний...» А.Г. Достоевской, которые то ли не учитывают, то ли не знают, как можно использовать в экспозиции сотрудники музеев Достоевского: «...прожив два месяца в Милане, мы решили переехать на зиму во Флоренцию. Федор Михайлович когда-то бывал там, и у него остались о городе *хорошие воспоминания, главным образом о художественных сокровищах Флоренции.*

Таким образом, в конце ноября 1868 года мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали

[5] См. подробнее: [Касаткина, 2015, с. 5–113], [Касаткина, 2023, с. 120–135].

вместе осматривать церкви, музеи и дворцы. Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери Battistero (особенно delta del Paradiso[6]), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их [а там изображена подробная история Ветхого и Нового Завета — *Т.К.*]. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную величину, и повесит у себя в кабинете <...>.

Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля "Madonna della Sedia". Другая картина того же художника "S. Giovanni Battista nel deserto" (Иоанн Креститель в пустыне), находящаяся в галерее Uffizi, тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел смотреть в том же здании статую Venere de Medici (Венеру Медицейскую) работы знаменитого греческого скульптора (Cleomene) Клеомена. Эту статую мой муж признавал гениальным произведением» [Достоевская, 1987, с.205–206]. Учтем, что Анна Григорьевна (много лет спустя) вспоминает о тех произведениях, восхищение которыми она могла разделить с мужем (или обстоятельства его созерцания которых по тем или иным причинам ее очень встревожили). Достоевский — как показывают его тексты — вбирал гораздо больший объем художеств, в невероятном изобилии представленных в Европе, и во Флоренции особенно (Флоренция, как мы видим, именно поэтому и была избрана для долгосрочного пребывания).

Обратим внимание — здесь отмечены места, которые Достоевские посещают *постоянно*, *регулярно, изо дня в день*.

Но вот они уезжают из Флоренции: «Первый наш переезд был до Венеции, но дорогой, от поезда до поезда, мы остановились в Болонье и поехали в тамошний музей посмотреть картину Рафаэля "Святая Цецилия". Федор Михайлович очень ценил это художественное произведение, но до сих пор видел лишь копии, и теперь был счастлив, что видел оригинал. Мне стоило большого труда,

[6] Так в публикации. Не знаю, чья это ошибка, но речь здесь идет о La Porta del Paradiso, восточных вратах баптистерия. «Райской дверью» ее назвал Микеланджело за совершенство творения, а не за представленные на ней сюжеты.

чтобы оторвать мужа от созерцания этой дивной картины, а между тем я боялась пропустить поезд.

В Венеции мы прожили несколько дней, и Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики [обратим внимание: там они смотрели картины, тут они смотрят византийские иконы — *Т.К.*]. Ходили мы вместе и в Palazzo Ducale, и муж мой приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался поразительной красоты потолками Дворца дожей, нарисованными лучшими художниками XV столетия. Можно сказать, что *все четыре дня мы не сходили с площади San Marco*, — до того она, и днем, и вечером, производила на нас впечатление» [Достоевская, 1987, с. 208].

В Дрездене: «По мере того как подрастала наша Любочка и не нуждалась более в моем безотлучном присутствии, я получила возможность вместе с Федором Михайловичем ***ходить*** в картинную галерею» [Достоевская, 1987, с. 212].

Итак, через посредство образа Достоевский воспринимает и осваивает христианскую традицию европейской культуры. Его внимание и пристрастие к визуальной ее составляющей поразительно. В 1862 году, в первый раз выехав за границу, он так описывает свой маршрут в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Генуе, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это я объехал ровно в два с половиной месяца!» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 46]. В дальнейшем поездки становятся регулярными. Страхов наивно написал (и сколь многие приняли это за истину в последней инстанции...), что Достоевского «не занимали особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства, за исключением разве самых великих», в то время как он лишь не желал «осматривать по путеводителю разные знаменитые места» [Воспоминания современников, 1990, с. 442–443], а их со Страховым представления о «великих произведениях искусства» слабо совпадали. Теперь мы знаем, что именно занимало Достоевского, и почему (исключая м.б. Висбаден и Баден-Баден) он именно так построил свой маршрут.

Далее я хочу рассказать о примере экспозиции, которая была создана с учетом структуры образа произведений Достоевского и

фактов его поразительного внимания к религиозному изобразительному искусству Европы и России.

В 2012 году в Италии, в Римини, на 33-м всемирном католическом форуме «Митинг дружбы народов в Римини», проходившем в тот раз под лозунгом «Природа человека — это связь с бесконечностью», состоялась выставка «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». Концепция выставки была создана мной и фундирована двумя моими книгами, вышедшими в 2012 году в Италии на итальянском языке: «От рая до ада: границы человека в творчестве Достоевского» [Kasatkina, 2012] и «Достоевский: священное в профанном» [Kasatkina, 2012a] (переводчик и редактор — Елена Маццола (Elena Mazzola), она же — общий куратор выставки). Художественным руководителем выставки, ее виртуальным архитектором стала Арина Борисовна Кузнецова. Научными кураторами подготовки экскурсоводов выставки в Италии стали филолог Уберто Мотта (Uberto Motta) и искусствовед Алессандро Роветта (Alessandro Rovetta). Для выставки в процессе полуторагодичной нашей совместной работы были подготовлены экскурсоводы — более 60 итальянских, русских, украинских, испанских студентов, аспирантов, молодых преподавателей, переводчиков — здесь не хватило бы места перечислить всех, как не хватит места перечислить и те совместные открытия, которые были совершены нами уже в процессе выставки — в ответ на самые неожиданные и великолепные вопросы, с которыми к нам обращались зрители. Особо нужно упомянуть группу студентов-архитекторов, строивших выставку своими руками и придумавших ряд очень удачных вещей для воплощения концепции, для ее максимального воздействия на зрителя.

Концепция, одновременно являющаяся идеальной экскурсией по выставке, была представлена в каталоге, вышедшем на итальянском, английском и испанском языках [Kasatkina, 2012b][7]. За 6 дней форума выставку посетило более десяти тысяч человек, за это же время было продано четыре тысячи каталогов.

Приведенный далее путь выставки воспроизводит с некоторыми изменениями, дополнениями и комментариями опубликованное

[7] На русском языке каталог не был опубликован и был частично представлен только в моем живом журнале: URL: https://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html (дата обращения: 20.03.2025).

в каталоге. Внешние описания икон и картин вынесены в начало разделов и намеренно предельно минималистичны, потому что здесь нам важны не сведения ***о*** картинах и иконах, которыми так часто и удовлетворяются экскурсовод и зритель в современном музее: нам важны те сведения, которые несут они ***сами в себе***.

Природа человека — это связь с бесконечностью

Путь выставки
Живет в тебе Христос.
Достоевский: образ мира и человека: икона и картина

На внешней стене: Илл. 3. Портрет Достоевского, сквозь который проступает Лик Христов. Илл. 4. Икона «Адам у запертых дверей Рая». Илл. 5. Коптская икона «Исцеление слепого» (вариация Арины Кузнецовой).
On the outer wall: Fig. 3. A portrait of Dostoevsky, through which the Face of Christ emerges. Fig. 4. Icon “Adam at the Locked Gates of Paradise.” Fig. 5. “The Healing of the Blind” (Coptic icon elaborated by Arina Kuznetsova).

Илл. 3. Очередь на выставку. Портал выставки
Fig. 3. Queue for the exhibition. Exhibition entrance

Адам, захотевший быть сам по себе, отдельно от Бога, оказался у запертых дверей Рая, стоящим на границе между горней высотой, о которой отныне он может только тосковать, и отданной ему во

владение долиной повседневности. Между вечным, к которому перекрыт доступ, и единственно данным в ощущениях *насущным видимо-текущим*. Глаза Адама не смотрят на доступное ему, они устремлены к образу Рая, — но Рай скрыт от него запертыми дверьми, которые стережет ангел. Адам не смотрит на доступное и не видит запретного...

Илл. 4

Но вот вопрос: где стоит ангел с огненным мечом, если «Царствие Божие внутрь вас есть»? «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным

образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17:20–21).

Оказывается, ангел преграждает человеку путь к его же способностям. Делает человека недоступным для себя самого. Причем исключительно по желанию самого человека (хотя, может быть, он слишком поздно понял, чего на самом деле пожелал) — то есть для обеспечения его ***автономности***. Ибо все способности, обеспечивающие нам доступ в Царствие Божие, — это ***способности связи***. Связи с Богом, связи с другим человеком, связи со всем в творении.

Данные нам средства связи — это наши органы чувств. В вечерних молитвах православные христиане каются в том, что согрешили зрением, слухом — и так далее, всеми чувствами. Часто это толкуется в том смысле, что они слишком много смотрели на то, на что не нужно. Но я думаю, на самом деле речь идет совсем о другом. Речь идет о том, что мы не умеем смотреть; о том, что мы слишком ***мало*** и слишком ***недалеко*** смотрим. И о том, что мы видим только внешним зрением внешнее, а не внутренним оком сокровенное. О том, что для нашего слабого зрения поверхность вещей становится преградой, а не проводником[8].

Адам не смотрит на то, что дано ему вместо Рая, с тоской упираясь взглядом в запертую райскую дверь, заслоненную ангелом. Но «не придет Царствие Божие приметным образом» — и это значит, что дело не в изменении места, а в изменении зрения. Именно в том, что окружает нас, нужно увидеть Рай: и растения под ногами Адама в точности соответствуют тем, что окружали его в Раю. И насущное видимо-текущее на иконе поднимается горками и уступами к самым райским дверям, на первый взгляд представляя собой преграду на пути к ним, но, если присмотреться, — мы увидим, что оно выстраивает нам лестницу к райским дверям, что оно — не заслон, а проводник к ним. Нам нужно только научиться не останавливаться взглядом на поверхности, научиться проходить сквозь внешний образ к внутреннему, чтобы увидеть в том, что нас окружает, сияние Рая.

Этому учит нас великое христианское искусство. Этому учит нас Достоевский. Он нам, немощным, предоставляет свой острый глаз художника, чтобы мы однажды увидели то, что видит он, — и научились видеть это в реальности самостоятельно.

[8] «Когда ум чист, то, получая понятия о вещах, возбуждается к духовному созерцанию оных; сделавшись же нечист по разленению, помышления о других вещах воображает просто, а воспринимая что либо человеческое, превращает то в срамные и злые помыслы» [Св. Максим исповедник, 1900, с. 175].

Илл. 5

Слепой, которого исцелял Иисус возложением рук и спросил в процессе, что он видит, — ответил Ему: «вижу человеки, яко древие ходяща» (Мк. 8:24) — то есть «вижу людей, как ходящие деревья». Он видел людей, спотыкаясь об их поверхность неверным зрением, видел кору дерева, а не человека и его душу, но знал, что видит неправильно, потому что неподвижное — двигалось. И тогда Иисус велел ему прозреть, чтобы он видел «все ясно» в свете Истины. Потому что Господь не лечил людей до состояния среднестатистической нормы, но *исцелял* их, делал вновь цельными, возвращая поврежденную способность к изначальному неповрежденному состоянию. Слепого Он научил видеть так, как видел Он сам. И просил сохранить эту новую способность в тайне до времени.

Время пришло, и один из слепых, исцеленных Христом, — Достоевский, попытался поделиться своим видением со всем человечеством.

1. Икона и картина

Экспонаты зала: Илл. 6. Богоматерь Владимирская. Илл. 7. Лукас Кранах Старший. Мадонна с Младенцем в беседке из винограда. Илл. 8. Змея-лоза. Илл. 9. Храм живой (композиция Арины Кузнецовой). Илл. 10–11. Готический храм с луковкой православного купола из черновиков Ф.М. Достоевского к роману «Бесы». Евангельские цитаты

Hall exhibits: Fig. 1. The Vladimir Mother of God. Fig. 7. Lucas Cranach the Elder. The Madonna with a bunch of grapes. Fig. 8. The serpent-vine. Fig. 9. The Living Temple (composition by Arina Kuznetskova). Fig. 10–11. A Gothic church with the onion dome of an Orthodox cupola, from Dostoevsky's drafts of *The Devils*. Gospel quotations.

Предлагаемая вашему вниманию экспозиция посвящена не только творчеству Достоевского, но и способу видеть мир и человека, представляющему собой суть и сердцевину христианской культуры: способу, который за последние двести лет наиболее адекватно и целостно был представлен в творчестве Достоевского.

Этот способ выражен в двух изобразительных традициях христианства — в иконе и в картине. Это традиции не взаимоисключающие, как порой, к сожалению, предполагается, а взаимодополняющие. Скажу более — это не самостоятельные традиции, но *половинки* единой традиции. Существуя разъединенно, они способны приводить к забвению воспринимающим *части* традиции, которая хотя и существует в каждой половинке в непроявленном виде, но не оказывает в таком состоянии непосредственного воздействия на зрителя и не формирует у него *устойчивого навыка* видения реальности во всей доступной человеку христианской культуры полноте.

Иконописная и живописная традиция воспринимаются как взаимоисключающие тогда, когда предполагается, что они изображают *по-разному одно и то же*. Для того, чтобы воспринять их как взаимодополняющие, нужно понять, что они изображают ***разное*** — и тогда разница в *способе* изображения окажется только следствием разницы *предмета* изображения.

Предмет изображения иконы — лицо или событие *в вечности*. Обоженный человек. (Заметим, что икона не должна изображать того, чего не было однажды явлено в истории и во плоти.)

Предмет изображения картины — лик или архетипическая ситуация *во времени*. Вочеловечившийся Бог.

Икона изображает то, что вошло из времени в вечность: наступившую гранитную онтологичность мимолетного. Картина изображает то, что выходит из вечности во время: всемогущее, ставшее хрупким и уязвимым.

При этом сама икона есть вечность, выступившая во время, лик, глядящий на нас из-за пределов существования, из бытия, а картина — время, обращенное к вечности, лицо, взирающее за пределы существования, в бытие.

Вспомним, как возникают первые иконы. Они нерукотворные — Плат Вероники, Спас на убрусе, Богоматерь в Лидде. Человек еще пребывает во времени, он подвержен страданиям и немощам — но он, тем не менее, оставляет на ткани, дереве или камне изображение Своей славы, Своей мощи, Своей Божественной сущности. И через это изображение Он оказывается способен действовать и оказывать помощь во веки веков. В момент создания нерукотворной иконы в нашей реальности, в области течения времени проявляется одна из мельчайших граней того многомерного «рисунка», которым Бог «рисует» человека в вечности (что и есть обожение). Таким образом, икона творится в вечности и только проявляется во времени, икона творится Богом и обращена к человеку. Икона представляет собой порог, грань двух пространств, и золотой фон иконы скрывает от нас все в другом пространстве, кроме того, что пожелало выйти на встречу с нами. Картина же творится человеком и обращена к Богу. Картина разворачивает привычное нам пространство — но — в его тотальной осмысленности, потому что предложенные художником Богу вещи возвращают себе свое истинное свойство — быть *словами*, быть символами.

Икона и картина не смотрят в одну и ту же сторону, как предполагается теми, кто считает, что они изображают одно и то же. Картина и икона обращены друг к другу, глядят друг в друга, словно сливаются в объятии, сотворенном переплетениями и переходами смыслов, творя завершенный мир.

Но их объятие возможно именно и только потому, что они — не одно и то же. Если мы посмотрим на Владимирскую икону Божией Матери и «Мадонну с младенцем в беседке из винограда» Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), мы сможем ощутить, насколько *разное* здесь нам явлено.

Илл. 6

Илл. 7

В первом случае мы имеем дело с непосредственным *присутствием* выходящей в ответ на наши молитвы *к нам навстречу* из «пространства света» Богоматери.

Во втором случае нам представлена Мадонна, организующая вокруг Себя все пространство мироздания. И мы не предстоим Ей — мы вовлечены в организованное вокруг Нее пространство. *Мы находимся за Ее спиной*.

Художник говорит с нами всеми доступными ему средствами: все вещи, все параметры видимого мира становятся словами-символами. Например, соотношение переднего и заднего планов: Младенец-Христос и Богоматерь, занимающие передний план, оказываются соотносимыми по размерам со всем мирозданием, организуя четкую вертикаль, связывая землю и небо, и одновременно как бы *предстоя* за все мироздание, словно *укрытое* за Ними.

Богоматерь Владимирская обращена ликом *к нам*, выходя из Божиего «пространства», выслушивая наши моления. Это представительство от лица Господа отражено символически в иконе: на одеждах Богоматери на лбу и на сердце изображены звезды как символы двух Лиц Троицы — соответственно Бога-Отца (Звезды — Ока, взиравшего на Богомладенца с купола небес) и Святого Духа, сходящего в сердце молитвенника, а вместо третьей звезды на Ее руке

сидит Сын воплощенный — Его образ явлен миру и Он изображается «своим лицом», не символически.

Предстательница за мир — Мадонна Кранаха — имея мироздание *за спиной*, обращена лицом *к Господу*, вознося к Нему Свою молитву за всех. Она не Та, ***Кому*** молится человечество, Она — Диакониса, Та, что организует и предводительствует молитвой человечества.

Мы видим, как икона и картина оказываются *обращенными лицом друг к другу*, складывая единый многомерный образ Богородицы, — Предстательница за весь род человеческий обращает нашу молитву к Представительнице Всесвятой Троицы.

Если мы понимаем, куда смотрит, к Кому обращена картина, то становится особенно выразителен жест Мадонны и Христа, изображенный Кранахом: Мадонна подает Ему виноградную кисть. При этом одновременно Она подает ее и Тому, к Кому обращена картина! Но Ему еще, так же, как виноградная кисть, подносится для благословения и весь мир за спиной Мадонны.

Виноградная кисть — символ человечества, разделенного на множество *отдельных* и все же пребывающего в единстве. Виноградная лоза, виноградник — постоянное обозначение человечества, привитого ко Христу; человечества как места работы Господней в Евангелии.

> Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы больше принесла плода. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет; а такие <ветви> собирают и бросают в огонь, и они сгорают.
>
> Ин. 15:1–6

Виноградная кисть в смысле *множества в единстве* могла заменяться на картинах гранатовым яблоком. Гранатовое яблоко — изначально — символ единства *ушедших*, пребывающих в царстве мертвых. Персефоне предлагается, прежде чем оставить Аид, проглотить гранатовые зерна, после чего она уже неизбежно должна

вернуться обратно, — и это, конечно, не просто вкушение пищи, которое и само по себе есть причащение данной сотрапезничающей группе, но и символ все того же единства во множестве — только для *другой* части человечества. Взаимозаменяемость гранатового яблока и виноградной ветви на христианских картинах говорила о том, что эти две части человечества воссоединены; о том, что во Христе *нет мертвых*, но отныне все — живые. И в единое тело Церкви включены все — и живущие и ушедшие.

По видимости страшно разделенное и разобщенное, но в глубине своей *единое* человечество — постоянный мотив творчества Достоевского.

В ответ на жест Мадонны Младенец-Христос (и, одновременно, естественно, Тот, к Кому обращена картина) опускает на виноградную кисть руку жестом благословения и низведения благодати. Жест Младенца продублирован «жестом» бьющего из камня источника (Христос — Камень истинной веры, источающий благодать воды живой; надо заметить, что на картине представлен не просто камень, а могильный камень, надгробье, так что текущая вода символизирует благодать воскресения, благодать Христа, «из гроба возсиявшего днесь», как поется в православном пасхальном каноне), а виноградная кисть «рифмуется» с водой, вспененной, брызнувшей навстречу истекающему в нее потоку: водой, разбитой в мириады брызг. Вообще, вся картина построена на таких смысловых «рифмах», не дающих возможности не заметить символа или принять его за нечто случайное.

Отметим, что на подобных смысловых рифмах, организующих восприятие читателя, будут строиться и тексты Достоевского.

Символичен цвет одежд Мадонны: красные исподние, покрытые зеленовато-голубым верхним платьем («цветом морской волны»): цвет Святого Духа, сходящего и осеняющего страдание крестное и страдание «оружия, прошедшего душу»; Духа, сходящего в мир именно *в ответ* на страдание Предстоящих за мир.

Столб и две перекладины беседки из винограда, поднимающейся за головой Младенца-Христа, образуют отчетливый крест, на котором и держится и укрепляется виноградная лоза человечества. Тут же наглядно объясняется и то, почему понадобился Крест, почему человечество держится только Крестом — сама лоза, обвивающаяся вокруг верхней перекладины, выглядывает из листьев змеей — символом поражения человечества первородным грехом.

Илл. 8

С змеей-лозой рифмуется расположенное на заднем плане (на одном уровне со змеей) дерево, обвитое лианой, и погибающее в ее объятиях — символ неизбежного истощения и смерти пораженного грехом и оставленного на свои силы человечества; смерти, которую вместо человечества принял на Себя Христос.

Мир заднего плана, мир, за который предстательствует Мадонна, представлен городом, расположенным у подножия кратера вулкана, и озером с плывущими по нему хрупкими лодочками: и то и другое — символы неверного земного бытия, каждую минуту подверженного действиям стихий. Но вулкан (отчетливая граница заднего плана) — еще и очевидная антитеза переднему плану картины: если передний план наглядно представляет нам *низведение* благодати, то вулкан — это то, что *изводит* огонь из недр земных, символ приведения на землю разрушения — символ человека с его неуправляемыми страстями, питаемыми «адскими пропастями земли». Вулкан — *обезглавленная гора* — символ обезбоженного человечества (Христос — голова, Церковь — тело), и мы здесь наглядно видим, что обезбоженность и есть обезглавленность в смысле — безголовость, безумие. Обезглавленная гора не связывает вертикалью, в отличие от фигур первого плана, небо и землю, но радикально разрывает эту вертикаль.

Но и еще — Мадонна Кранаха — очевидная немка, по одежде — скорее современница Кранаха. Икона и картина предлагают нам *противонаправленные* пути к единому Первообразу: икона представляет движение *вечного многомерного* в глубины материи из-за границ мира, в процессе этого «вторжения» формирующего плотский образ Богоматери, соответствующий тому, в котором Она пребывала в Своем временном существовании; картина восстановляет этот Образ из глубин плоти, обнаруживая Его в глубине ***каждого*** человека, «образа Божия».

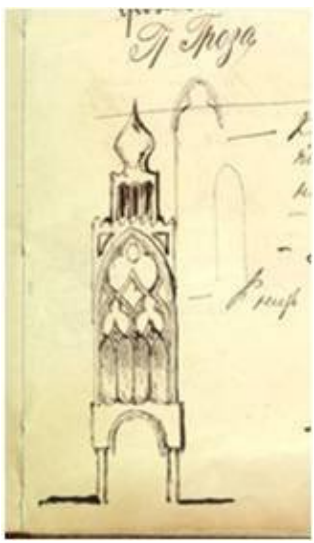
Картина учит нас открывать и переживать в себе и окружающих образы Христа, Богоматери, видеть события Евангельской истории как длящиеся во времени, обнаруживать их в происходящем вокруг нас, здесь и сейчас. Икона позволяет нам встретиться лицом к лицу с миром иным и учит не забывать, что *настоящая перспектива* повседневного уходит в вечность.

Многомерный образ Богоматери — одновременно предводительствующей молитвой мира и принимающей эту молитву представлен в композиции Арины Кузнецовой, которую можно было бы назвать «Храм живой».

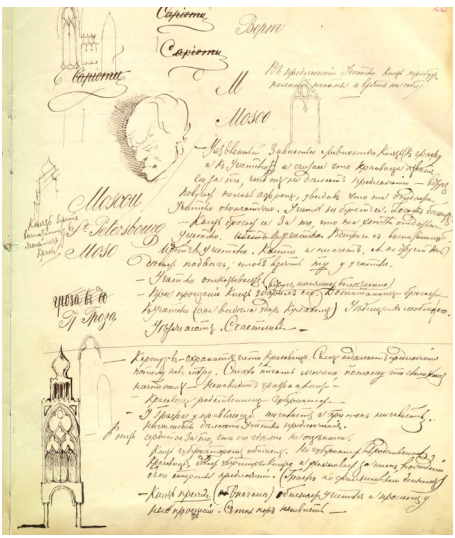
Илл. 9

Здесь мы видим Богоматерь как ту, что возносит молитву изнутри мира, изнутри нас, и как Ту, что в ответ на эту молитву осеняет покровом Своим все мироздание. Здесь мы видим, как Вселенский Храм строится обращением человека одновременно к запредельному ему Божеству и к образу Бога внутри себя самого. Как, на самом деле, обратиться к запредельному Божеству может в человеке только образ Божий, потянувшийся с любовью бесконечной к тому, что единственно ему сродно.

Богоматерь и Младенец-Христос становятся куполом всему мирозданию, истинным небом земли. Но и внутри мира, в центре его, созидается из покровов Богоматери церковь, фундамент и стены которой образует прежний вулкан — обезбоженный человек обретает свое божественное состояние. Он обретает его потому, что Бог открылся ему не только как небо мира, но и как его собственная глубина: в недрах вулкана теперь бьют божественные источники, источаемые вочеловечившимся и распятым за нас Младенцем, Его гробом. Но бьющая в глубинах вода воспроизводит идущие из неведомых высот косые лучи света, созидающие золотой купол храма, открывая нам, что источник из гроба и свет с небес — одно и то же... Прежде утлые и носимые ветром лодочки правят теперь к храму, ставшему осью мироздания, и Мадонна, которая проступает в образе



Илл. 10



Илл. 11

каждой женщины рядом с нами, становится нерушимой Стеной мироздания.

В сущности, то же, что открывается нам в композиции А. Кузнецовой, рисовал Достоевский на полях своих рукописей — готический храм, который весь — порыв человека к небу, осененный православным куполом — сходящим к человеку Небом.

2. Двусоставный образ Достоевского

Экспонаты зала: цитаты из произведений и писем Достоевского; икона Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда».
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's works and letters; the icon "Healing the Paralytic at Bethseda" by Elena Cherkasova.

> Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение.
>
> «Ряд статей о русской литературе. II. Г-н –бов и вопрос об искусстве», 1861
> [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80]

Прежде всего, Достоевский разрушает этой цитатой наше уже полуторавековое убеждение в возможности бесконечного числа интерпретаций. Если писатель художествен — читатель *совершенно так же* понимает мысль писателя.

Далее — мысль автора выражается не в словах, а в *лицах* и *образах*, которые и есть слова авторского уровня текста, как вещи мира есть слова Господни. В собственно *словах*, в речи, авторская мысль в произведениях Достоевского *никогда* не бывает выражена. Она всегда будет сложнее и парадоксальнее того, что выражено даже в самых хороших словах самого любимого автором героя.

Итак, нам следует вглядываться в лица и образы, созидаемые словами (что, парадоксальным образом, будет обозначать гораздо более пристальное внимание к каждому слову во всей его полноте —

к заключенному в нем *образу*, а не сведение его к узкому контексту, к контекстуально востребованному от него *смыслу*), — и тогда — обнадеживает нас Достоевский — его произведения могут и *должны* быть поняты *в полном соответствии с авторским замыслом*.

> Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах**? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее[9], да и то понаглядке, а концы и начала[10] — это всё еще пока для человека фантастическое.
>
> «Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145]

Здесь Достоевский описывает процесс взаимодействия автора с читателем. Нам следует вглядываться в лица и образы потому, собственно, что писатель — это человек, обладающий *глазом*. Глазом, способным открывать *глубину* в *насущном видимо-текущем*. Достоевский, в сущности, утверждает, что назначение художника — быть *глазом* человечества для проникновения в эту глубину, или — предоставлять человечеству свои глаза, чтобы оно могло заглянуть в нее и освоиться с ней. Художник дает возможность разглядеть (или хоть чуть-чуть заприметить) человечеству в «видимо-текущей» действительности «фантастические» «концы и начала».

---

[9] Замечательное обозначение Достоевского для исключительно внешнего плана реальности, для факта в его позитивистском восприятии.

[10] Так Достоевский обозначает внутренний план реальности, не говоря уже о том, что это — и «непрямое» (на самом деле — более чем прямое) обозначение самого Христа, Который есть «Альфа и Омега, начало и конец» (Отк. 1:8) и Который для Достоевского — основа и цель, источник, глубина и конечный смысл всякой реальности.

Что открывается на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой. Письмо это является основополагающим текстом для понимания типа творчества и образной системы Достоевского.

Маслянников, с подачи Достоевского, заинтересовался делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности». Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо, рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне практические шаги — и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает:

> В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 29_2, с. 131]

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, дожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дождаться Христа — Бога и Человека в одном Лице.

Так открывается Достоевскому *двусоставный образ* в реальности: в глубине самой жгучей современности — евангельская история. Так Достоевский и будет строить образ в своих произведениях.

Но евангельская история под пером Достоевского словно продолжается (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Илл. 12

Посмотрим на икону Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда». Левая половина иконы отчетливо делится на две части фигурой Христа. Глаза всех, кто за Его спиной, в доевангельском пространстве, обращены к купели, в которой ангел возмущает воду. Они думают о том, как попасть туда первыми. Глаза тех, кто находится перед ликом Христовым, в пространстве нового

времени, обращены на расслабленного. Они, кажется, готовы, по примеру Христову, стать для него *человеком*.

Здесь, пожалуй, уместно будет сказать о принципе подбора экспонатов для выставки. Мы говорим не только о творчестве Достоевского, не только о христианском искусстве, мы говорим о христианском способе видеть мир. Этому видению мира нас учат поэты и художники. Они учат нас этому, предоставляя свой глаз. Они выражают некое *общее* видение, и это значит, что, если взгляд художника и писателя направлен на одну и ту же реальность (то есть — на внутренний, а не на внешний образ), то нет принципиальной разницы между демонстрацией тех образов, которые Достоевский видел, и тех, которые он видеть не мог. Почему? Потому что художник никогда ничего не заимствует. Идея «заимствований» — глубоко ложная идея. Художник не может представить в своем произведении ничего, что не было бы им самим пережито в опыте, поэтому нелепо представлять себе, что можно взять что-то из одного текста и механически вставить в другой. Недаром Мольер говорил, и многие поэты повторили потом: «Я беру свое добро там, где его нахожу». Не чужое — свое[11]. Художник берет только то, что в нем уже зрело. То, что уже зарождалось в его глубине, он находит прозвучавшим у кого-то еще. И если он даже делает в тексте прямую отсылку, то это отсылка не на предшественника, а на сомысленника — на друга, неожиданно найденного, который думал о том же, о чем и ты. И в этом смысле нет принципиальной разницы между художником, который цитирует другого, и двумя художниками, которые исходят из одной и той же глубинной идеи. Потому что, найдя у другого художника нечто уже выраженное и поразившее его как то, над чем он сам размышлял, художник ныряет на глубину смысла и оттуда поднимается со своим новым образом. А когда художники оба растут из одного христиан-

[11] Д.Н. Овсянико-Куликовский показывает еще один ракурс этого высказывания, он обращает внимание на то, что у «заимствователя» «заимствованное» может впервые прозвучать как великое, тогда как «источник» был весьма тривиален: «Здѣсь Пушкинъ, по выраженію Мольера, нашелъ и взялъ “свое добро”. — “Если пьеса Вильсона” — писалъ Бѣлинскій — “такъ же хороша, какъ переведенный изъ нея Пушкинымъ отрывокъ, то нельзя не согласиться, что этотъ Вильсонъ написалъ великое произведеніе ...” — Теперь мы знаемъ, что подлинникъ — вовсе не великое произведеніе; черты геніальнаго творчества въ переведенномъ отрывкѣ принадлежатъ Пушкину» [Овсянико-Куликовский, 1909,с. 24].

ского корня, обращаются к одной и той же христианской идее, то они оба поднимаются из него со своими образами[12]. Но, заметьте: для зрителя и читателя, выявляющего общее у них, сохраняется тот же путь: от образа к смыслу — от смысла к образу. Мы, читатели, проходим одинаковый путь, вне зависимости от того, имеем мы дело с так называемым «влиянием» или с параллельным обращением художников к общей идее. В данном случае писатель и иконописец независимо друг от друга выразили одно — *развитие* евангельской ситуации при ее воспроизведении во времени.

В своих произведениях Достоевский дает новый — и, по первому сильному впечатлению, совсем иной, почти неопознаваемый на первый взгляд — образ вечности, уже однажды явленной в образе, — не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы *дать ей вновь действовать во времени*, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенции.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем, преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами, а с великими святыми.

Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову — да, но и — главное — деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы ***Тех*** ран — но и новые живые открытые раны, *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*.

Именно проявление в себе, в своем внешнем образе, глубинного образа осознается Достоевским как задача самореализации человека и как путь преображения мира. В концентрированном виде это выражено так:

[12] См. об этом же: [Подосокорский, 2025, с. 52–55].

> Представьте себе, что ***все*** Христы; будут ли бедные? <...> Веруете ли в вечное пребывание Христа в мире?
>
> Черновые записи к «Бесам»: «Фантастические страницы»[13]
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 177]

А более пространно, например, так:

> Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет ***нормально*** человека.
>
> «Зимние заметки о летних впечатлениях»
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79]

Собственно, Достоевский здесь говорит: «Стань Христом, просияй Христом, яви в себе Христа — и поймешь, что все остальные — это не *другие*, а тоже *ты сам*». И ты не борешься с ними — и даже *за*

[13] Это «все Христы» — лейтмотив черновиков к «Бесам», появляющееся в разных вариантах, но всегда как ***единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований***: «<…> жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы…)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 192–193].

них, как за отдельных, но просто — условие твоего счастья — это их полная самореализация и счастье. И именно поэтому далее Достоевский называет условием самореализации личности в состоянии высочайшего и совершенного ее развития — полнейшее бескорыстие:

> Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадется под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды. Например: я приношу и жертвую всего себя для всех; ну, вот и надобно, чтоб я жертвовал себя совсем, окончательно, без мысли о выгоде, отнюдь не думая, что вот я пожертвую обществу всего себя и за это само общество отдаст мне всего себя. Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился.
>
> «Зимние заметки о летних впечатлениях» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79–80]

Илл. 13. Первая экскурсия «на местности» для экскурсоводов
Fig. 13. The first field tour for tour guides.

3. Откровение человека в человеке и Бога в человеке: «Мужик Марей»

Экспонаты зала: цитаты из Достоевского. Илл. 14. Миниатюра «Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия». Илл. 15. Лубочная картинка св. Христофора с волчьей головой. Илл. 16. Икона св. Христофора. Илл. 17. «Кормящий Отец» (Пинакотека замка Сфорца в Милане, роспись потолка).
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky. Fig. 14. Miniature "Harvesting near St. Sergius Lavra." Fig. 15. Popolar Russian woodcut "St. Cristopher with a wolf's head." Fig. 16. Icon of St. Cristopher. Fig. 17. "The Nursing Father" (Pinacoteca of the Sforza Castle in Milan, ceiling fresco).

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*[14]. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда почти впрямую высказывает то, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах.

В главке, предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужику Марею», писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она будет им изображаться:

> В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа.
>
> Дневник писателя 1876 года. Февраль. Гл. 1, главка 2
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 43]

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство — человеческий образ — красота этого образа.

[14] См. об этом подробнее: [Касаткина, 2019].

«Мужик Марей» начинается с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа автору «Дневника писателя» рассмотреть поначалу не удается:

> Другой уже день по острогу «шел праздник»; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, <...> несколько уже избитых до полусмерти каторжных, <...> несколько раз уже обнажавшиеся ножи, — всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула <...>. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, <...> понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам <...>. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: «Je hais ces brigands!» <...>. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина <...> и стали его бить.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46]

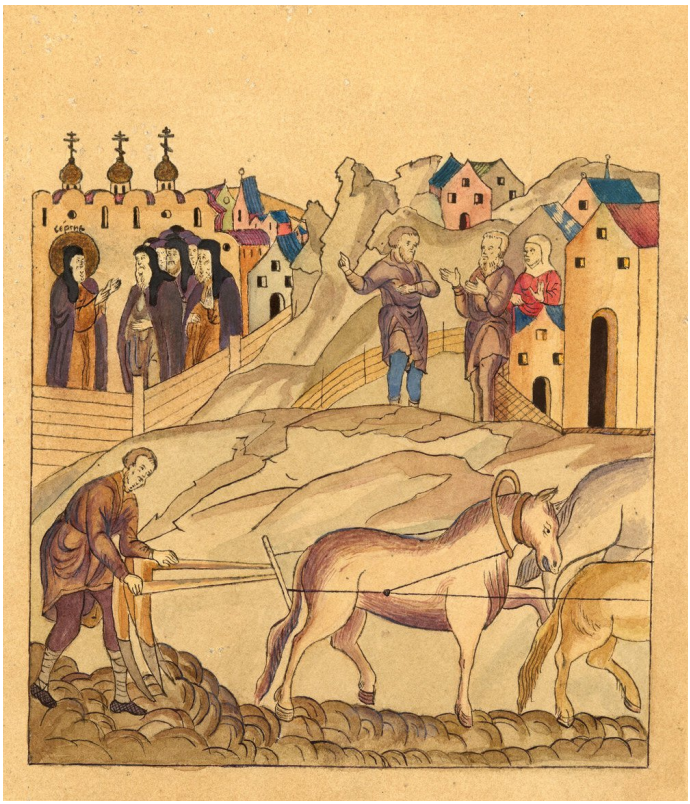
Автор возвращается в казарму, в ушах у него звучат слова ненависти. Он ложится и уходит в воспоминания, сбегая из неприглядной действительности. И как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности, для того, чтобы создать его *истинный* образ:

> Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому я, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла вся забава моя.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47]

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Это впечатление подлежит анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл — и затем путем *придания новых черт* этот смысл все более проявляется в картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, автор не искажает, а *поправляет*,

проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение». Мы увидим позже, как виртуозно используется этот прием в «Братьях Карамазовых».

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47]. Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания?



Илл. 14

Посмотрим на миниатюру «Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия». Мы видим, что пахарь пашет совершенно ровную пашню. Но земля горками поднимается по направлению к Лавре. Храм, монастырь — это место возвышения. Не физического — духовного. Пахота земли — это образ труда над собой, духовного восхождения, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, вне себя от испуга — так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, — но теперь он «*выбежал* на поляну, прямо *на* пашущего мужика». Здесь — в детском воспоминании — мужик — не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, от кого он бежит, — тот, к *кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* — но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*». Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности. И нужно искать защиту не *от* него, а *в нем*. *Глубоко в нем*...

В житии св. Христофора нам сообщают[15], что это был собакоголовый людоед. (Маленький Достоевский, как и все дети, до потери чувств пугается волка потому, что для волка он — не друг и не враг — он для него — пища.) Звали его Репрев — от *лат.* reprobus — отверженный, осужденный, дурной. Но первое значение латинского слова — фальшивый. Этот облик — как «наносная грязь» у Достоевского — скрывает его истинный лик, выраженный именем «Христофор» — Христоносец. Говорят, он носил Христа на плечах. Но важнее то, что он носил Его в своем сердце.

Посмотрим на лубочную картинку, изображающую Христофора с *волчьей* головой. На ней изображено, как Христос из разверзшегося неба посылает луч в его сердце, заставляя просиять лик святого, и в этом сиянии запечатлевается его истинное имя — Христофор. Но если мы взглянем на вторую икону св. Христофора, мы увидим, что свет этот вырывается у него *изнутри* — его язык написан как язык

[15] Идея сопоставления принадлежит Марии Данчук.

Илл. 15

Илл. 16

внутреннего пламени, сжигающего наносное, фальшивое в его облике и являющего его истинный лик. На самом деле, здесь изображено одно и то же. Небо разверзается в нашем сердце, и Христос является нам как всегда бывший в нас, но скрытый ложным обликом.

> И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме «Je hais ces brigands!» Нет, эти поляки вынесли тогда ***более*** нашего!
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49–50]

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспомина-

нию он научается видеть *сквозь* наносную грязь — но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему. Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* — не заслуга, а привилегия. Привилегия, которой он теперь обязан поделиться с другими, с теми, кто не встретился ни с какими Мареями.

Но восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа всегда у Достоевского оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде». Так изображен Бог-Отец на потолке Миланской Пинакотеки. Но имя мужика — это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя» — напишет Достоевский), — то есть, не бывает в русском языке в мужском роде, потому что это — женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

> Припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой <...>. И особенно этот толстый, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. <...> Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственною нежностью может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не гадавшего тогда о своей свободе.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49]

Но и образ Миланской Пинакотеки открывает нам не только «сияющий светлой любовью взгляд», но и нежную материнскую грудь Бога-Отца.

Илл. 17

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается кормящей и опекающей, преизобильно милующей матерью. Мир спасет красота — если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ — и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом — выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого — защищенного — человеческого образа — *ее* — беззащитную (потому что — не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую — *красоту*.

Илл. 18 Оформление 3 зала на выставке 2012 года
Fig. 18. Installation design for Hall 3 of the 2012 exhibition.

4. Рай в аду и ад в раю: «Сцена в бане» в «Записках из мертвого дома» и «Мальчик у Христа на елке»

Экспонаты зала: цитаты из произведений Достоевского. Евангельские цитаты. Илл. 19. Икона «Омовение ног Христом апостолам». Илл. 21. Икона «Рождество Христово». Илл. 22. Икона Елены Черкасовой «Объятие Христово».
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's work. Gospel quotations. Fig. 19. Icon "The Washing of the Feet." Fig. 21. Icon "The Nativity of Christ." Fig. 22. Icon "The Embrace of Christ" by Elena Cherkasova.

Достоевский видит событие современности не только как проецирующееся на евангельскую историю, но и как открывающее доступ к вечным «местам» бытия — аду и раю. Окружающий человека мир не есть некое «срединное» место, где он находится, пока пребывает во времени, но каждым своим действием человек актуализирует вокруг себя райские или адские характеристики пространства. Достоевский видит человека как «дверь», распахивающуюся каждым своим действием в ад или в рай и приводящую туда все окружающее его бытие.

Если мы объединим эти характеристики, то увидим, что «двусоставный» образ Достоевского оказывается предельно драматичным и захватывающим, потому что коллизия заложена внутри него самого и эта коллизия заключается в противоположности внешнего и внутреннего образов «века сего» и «мира иного», века сего и Царствия Божия. В самой чудовищной реальности нашего существования заключены истинные образы нашего существа, земной ад чреват раем, и преображение может наступить каждую секунду. Внутренний образ «двусоставного» образа Достоевского движется изнутри вовне — стремится проявиться во внешнем образе, стремится слиться с ним. Вечность в произведениях Достоевского стремится войти во время. И момент такого вхождения, такого слияния, такого проявления и будет моментом преображения.

Но и более того — Достоевский утверждает, что для такого преображения всего вокруг нас в одну секунду достаточно *настроить глаз*, достаточно смочь увидеть *внешний образ как внутренний*. Такое видение мгновенно все расставляет по своим местам — и мы понимаем, что всегда были в раю, но «не примечали того», о чем в «Братьях Карамазовых» настойчиво будут говорить и юноша Маркел и старец Зосима.

Эта концепция образа — и даже в большей степени — эта концепция *преображения*, достаточно наглядная в «Братьях Карамазовых», отрабатывалась Достоевским еще в произведениях 1860-х годов.

В «Записках из Мертвого Дома» чрезвычайно важен фрагмент — сцена в бане.

Приход в баню, описанную как настоящий ад (ч. I, гл. IX), предваряет изображение трогательной заботливости, с которой Петров, страшный разбойник, помогает Александру Петровичу Горянчикову раздеться и дойти (что в кандалах, с непривычки, очень трудно) до его места в бане. Горянчиков комментирует:

> Петров был отнюдь не слуга, прежде всего не слуга; разобидь я его, он бы знал, как со мной поступить. Денег за услуги я ему вовсе не обещал, да он и сам не просил. Что ж побуждало его так ходить за мной?
>
> «Записки из мертвого дома»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Здесь, кстати, нужно сказать о чрезвычайной важности для «метафизического сюжета» «Записок» — да и вообще произведений Ф.М. Достоевского — тех мест текста, которые отмечены решительным недоумением автора, введены в «обыденный» сюжет словами типа «непонятно зачем», «и зачем?», «неизвестно почему», «а почему — не знаю» и тому подобными. Именно в моментах, с точки зрения внешнего сюжета совершенно лишних или необъяснимых, и проявляется, выходит на поверхность сюжет внутренний, обычно лишь мерцающий под поверхностью внешнего сюжета. Полагаю, что в большой степени именно благодаря этим выходам внутреннего сюжета наружу, этим, с точки зрения торопливого читателя, «висящим концам», и появилось недальновидное и поверхностное суждение о «неряшливости» стиля Достоевского.

Войдя в баню, Горянчиков полностью попадает под впечатление адской картины окружающего:

> Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад. Пару поддавали поминутно. Это был уже не жар; это было пекло. Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон <...> раздавались визги и крики <...> все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; всё загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги <...>.
>
> «Записки из мертвого дома»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Кроме прямого именования места *адом* и *пеклом*, герой Достоевского, говоря о проявившихся от горячего пара старых рубцах, вводит типично адский мотив — непрерывного, бесконечного возобновления одного и того же мучения, когда кожу сдирают вновь и вновь, тело разрывают на куски вновь и вновь и т.д. Еще один адский мотив — сочетания обжигающего жара и обжигающего холода, причем чем дальше в глубь адских областей, тем могущественнее холод,

как поведал нам Данте[16]. Заканчивается описание видением *озера огненного* (мелькающие в облаках пара поврежденные части тел), которое в «Братьях Карамазовых», в соответствии с Откровением Иоанна Богослова, станет адом по преимуществу.

Мы видим, что внешний и внутренний образ практически совпали, ад бани оборачивается на наших глазах натуральным, ничуть не «метафорическим» адом. Но в этот момент что-то совсем другое начинает светить в глубине этого ставшего единым двусоставного образа.

> Петров вытер меня всего мылом. «А теперь я вам **ножки** вымою», — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*. В уменьшительном «ножки» решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами вероятно потому, что у других, у настоящих людей — ноги, а у меня еще только ножки.
>
> «Записки из мертвого дома»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Омовение ног в христианской культуре — абсолютно однозначно маркированная деталь, отсылающая к омовению ног Христом апостолам. Причем дело там не только в любви и служении высшего низшему, сильнейшего слабейшему (как и здесь, в этом эпизоде — недаром Горянчиков так настойчиво подчеркивает отсутствие всякого раболепия или корыстных мотивов у Петрова). Омовение ног, как следует из диалога Христа с Петром (и не здесь ли объяснение фамилии «Петров»?), — последнее очищение, которое надлежит принять апостолам, чтобы «иметь часть с Господом» («омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» (Ин. 13:10)), то есть — чтобы идти из ада (места отсутствия Господня) в рай (Царствие Божие).

Фраза: «Я хотел было отвечать, что *могу вымыть и сам*, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*» есть, в сущности, краткий пересказ вышеупомянутого диалога.

[16] О присутствии дантовского подтекста в произведениях Достоевского см., например: [Корбелла, 2022].

> Подходит к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову.
>
> Ин. 13:6–9

Но что же делает Христос и чего пока не понимает Петр? В момент установления Пасхи, которой открывается исход из Египта, из рабства фараонова, прообразующий исход человечества из рабства князю мира сего, из рабства смерти и тлению, Господь так повелевает есть пасхального агнца:

> ...пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью: это — Пасха Господня.
>
> Исх. 12:11

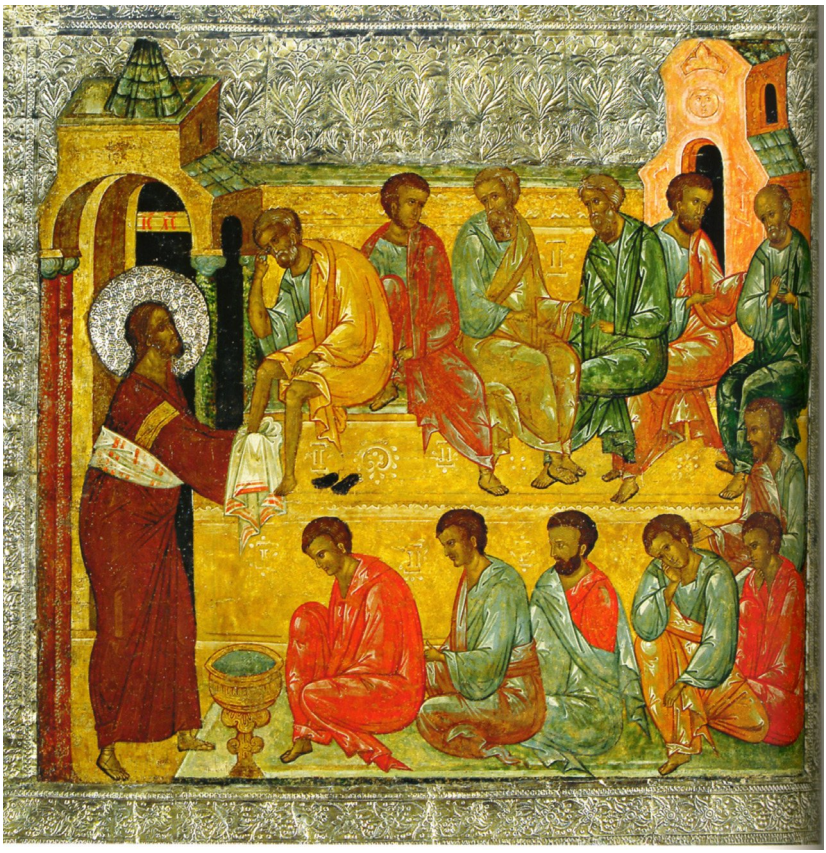
Вот начало пути, закончившегося в Сионской Горнице.

Когда Христос омывает ноги апостолам, это значит, что *они пришли*, что долгий путь Исхода завершен и их встречает гостеприимный Хозяин, как всякий хозяин на Востоке, омывающий ноги гостям, входящим в его жилище. Это значит, что Сионская Горница — воистину небо, Царствие Божие, Пир брачный, где Хозяин — Христос.

И вот это-то Царствие Божие и проступает, проявляется в кипящем аду «Мертвого Дома» в момент совершающегося омовения ног. Царствие Божие оказывается у Достоевского «внутренним» образом ада. Луч любви, бескорыстное служение сильного и не нуждающегося слабому и нуждающемуся в аду преображает ад.

Однако евангельский текст не дает никаких оправданий для столь акцентированного в повествовании слова «ножки». Эти основания заключаются в образе — в иконе «Омовение ног».

Апостолы на иконе сидят полукругом, но, за счет плоскостного изображения — словно одни над другими, так, как в бане сидели каторжники на лавках и под лавками. Икона уравнивает эти неравноценные в аду места. Христос стоит на месте «под лавкой» (как и Петров) и омывает свешивающиеся «с лавки» *ножки* первому из апостолов — Петру, чья фигура выглядит детской, в два раза меньшей,



Илл. 19

чем фигура Христа; одна из *ножек* погружена в полотенце, которое Христос держит в руках, и хрупкость этой ножки по сравнению с покрытыми рукавами руками Христа очевидна: она зрительно в четыре раза тоньше руки в рукаве.

Образ у Достоевского остается двусоставным: в глубине адской бани сияет «Омовение ног».

Для Достоевского всегда было чрезвычайно существенно то, что преображение может осуществиться в одно мгновение. В одно мгновение ад может превратиться в рай. А это достигается потенциальностью образа, только на *внешнем* своем плане подверженного — впрочем, самым страшным — искажениям. Ад, который мы творим на земле, — это просто рай, из которого мы изгнали Бога. Но стоит

Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами — проявить Его в себе своей бескорыстной любовью и служением — и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним.

Илл. 20. Экскурсия в 4 зале на выставке 2012 года
Fig. 20. Tour in Hall 4 at the 2012 exhibition

Рай, из которого мы изгнали Бога, показывает Достоевский в рассказе «Мальчик у Христа на елке». При этом «страшный жар» как главная характеристика места действия сменяется «страшным холодом». В начале своего *рождественского* рассказа (а Рождество — это мгновение рая на земле, наступившее за счет бесконечной самоотреченной жертвы Высшего низшему, миг воссоединения человека с Богом) писатель создает образ *разоренного вертепа* — пещеры, *подземелья*, в котором родился Христос.

> Был в подвале мальчик, но еще очень маленький, лет шести или даже менее. <...> Одет он был в какой-то халатик и дрожал. <...> Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где на тонкой, как блин, подстилке лежала больная мать его. Как она здесь очутилась? Должно быть, приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный, не дождавшись и праздника. В другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то

и где-то в няньках, а теперь помиравшая одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. <...> Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена.

«Мальчик у Христа на елке»
[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 14–15]

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на «тонкой, как блин, подстилке» (давайте посмотрим на икону Рождества Христова, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика.

Илл. 21

В одном из нижних углов иконы Иосиф («мертво-пьяный *халатник*»). Мальчик, заметим, тоже одет в халатик. Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним виденную нами ранее Владимирскую икону Божией Матери, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на ней — «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик». Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза.

В другом углу — призванная Иосифом повитуха (здесь — «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. На этой иконе повитух две — и они омывают и готовятся кормить Младенца.

Но из разоренного вертепа разбрелись все, кто на иконе приветствует рождение Бога, остались только *мертвые*, *умирающие* или *мертво* пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп — у входа в подвал в рассказе долго и страшно воет собака...

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре города, готовящегося праздновать Рождество — разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, — лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте. Когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял. Спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает — ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас — и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

«Мальчик у Христа на елке» строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе — друга

Христова. Это так легко — ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии:

> ...ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня». И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне.
>
> Мф. 25:42–45

Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством.

> Мимо прошел блюститель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика. <...> Одна барыня подошла поскорее и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу. <...> Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам поддал ему ножкой. Покатился мальчик наземь, тут закричали, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, — и присел за дровами: «Тут не сыщут, да и темно».
>
> «Мальчик у Христа на елке»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 15–16]

Мужчина, женщина, ребенок — и в конце безличное «закричали» — все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставлен-

ного. И только Господь склонялся к нему — и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Дитя Достоевского — со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами, — мы находим его маленький трупик — то, что осталось *нам*. Холодный, мертвый труп — нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели. Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь. Земля — не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас — хозяин этого сада, каждый из нас — хозяин того дома, где во дворе — маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле. Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние обстоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», — словно подчеркивает этим перечислением писатель:

> И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам посреди их.
>
> «Мальчик у Христа на елке»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 16–17]

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик — и все умершие в результате нашего безразличия — оказываются со Христом; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки...

В романе «Братья Карамазовы», в вихре страстей человеческих, в самом его эпицентре, среди наносимых друг другу оскорблений, ран физических и душевных, среди убийств — недвижно, как скала Евангелия, будет стоять слабенький старец, свидетельствующий:

Жизнь есть рай, ключи у нас.

Черновая запись к «Братьям Карамазовым»
[Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 245]

Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай.

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 262]

Человек — единственное препятствие раю на земле — ибо рай — это воссоединение со Христом. А Он сделал свой шаг и прошел свой путь, Он принял в объятия свои все мироздание — и для того, чтобы рай мог проявиться, ждет только встречного шага человека.

Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами <...>. Посмотри <...> на коня животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё кроме человека безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего[17]. <...> ибо для всех Слово, всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие. Вон <...> в лесу скитается страшный медведь, грозный и свирепый, и ничем-то в том неповинный.

«Братья Карамазовы»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 267–268]

На иконе Елены Черкасовой, которую я бы назвала «С ними Христос еще раньше нашего», объятие Христово, заключающее в себе всякое природное существо, оказывается *земным кругом*, горизонтом мироздания. Всё — рай. И всё не рай только потому, что *человек* уклоняется от объятий Христовых.

[17] Удивительно емкая фраза, означающая одновременно: «с ними Христос еще раньше, чем с нами» и «с ними Христос еще раньше, чем мы с ними», показывающая нашу, человеческую, выделенность и из божественного, и из природного мира и порядка, которые разделены только в нас и нами — и едины там, где нет нашего разделяющего воздействия.

Илл. 22

Как сказал апостол Павел:

> Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доныне <...>.
>
> Рим. 8:19–22

Человек — дверь. А дверь может быть как проходом, так и препятствием. Выбирать — человеку. *Каждому* человеку.

5. «Станьте солнцем!» «Преступление и наказание».

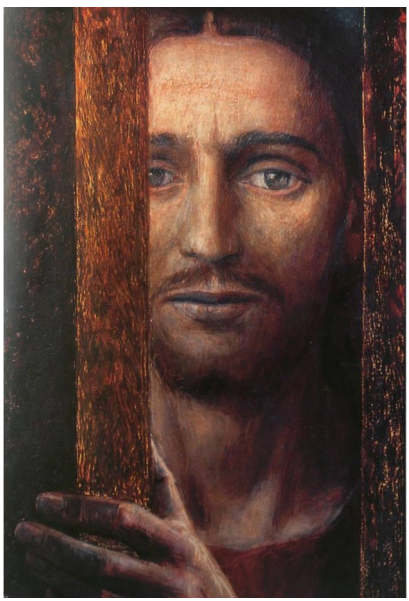
Экспонаты зала: цитаты из произведений Достоевского, евангельские цитаты. Илл. 23. Антонио Мартинотти «Христос у двери» (1953). Илл. 24. Мадонна с Младенцем, святой Бьяджо и святой Иероним (1520, Церковь св. Бьяджо, Ravecchia (Bellinzona)). Илл. 25–28. Гауденцио Феррари «Полиптих» (1511, Соборная церковь Рождества Девы Марии, Арона). Илл. 29. Уроборос-часы.

Илл. 30–31. Иконы «Воскрешение Лазаря». Илл. 32. Доменико Гирландайо «Мадонна делла Мизерикордиа с семейством Веспуччи» (1473, Церковь всех святых, Флоренция).
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's works. Gospel quotations. Fig. 23. Antonio Martinotti, "Christ at the Door" (1953). Fig. 24. Madonna and Child with St. Biagio and St. Jerome (1520, Church of St. Biagio, Ravecchia, Bellinzona). Fig. 25–28. Gaudenzio Ferrari, "Polyptych" (1511, Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary, Arona). Fig. 29. Ouroboros-clock. Fig. 30–31. Icons "The Resurrection of Lazarus." Fig. 32. Domenico Ghirlandaio, "Madonna della Misericordia with the Vespucci Family" (1473, Church of All Saints, Florence).

Человек — дверь, в которую стучит Христос.

> Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною.
>
> Отк. 3:20

Человек может распахнуть Богу дверь и дать действовать в себе и через себя или сказать: «Ты все делал неправильно, я буду делать по-своему» — и захлопнуть ее. Человек может стать либо вступившим в наследство Господа, либо заложившим Его наследство. Но Бог не уйдет. Потому что в каждом из нас — Христос. Его не может не быть. Он либо живет в нас, либо — умирает, потому что мы Его убиваем, — умирает страшно и мучительно — и, бессмертный, — не может умереть... Антонио Мартинотти изображает заточенного в нас Христа. Ведь Христос стучит не извне — Он стучит изнутри.



Илл. 23

Раскольников по заданию — Христос романного мира, что очевидно из последних строк письма его матери, полученного героем в самом начале романа.

> Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь

ли в благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!

«Преступление и наказание»
[Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 34]

Илл. 24

Илл. 25

Мы отчетливо видим в тексте Достоевского мать с ребенком как Мадонну с Младенцем, а жизнь отца Раскольникова странным образом оказывается связана с его верой, доверием и молитвой Богу. Отец и Бог-Отец оказываются одним...

Если мы посмотрим на «Полиптих» Гауденцио Феррари, мы увидим, что лицо Бога-Отца, склонившегося и благословляющего родившегося Младенца с небес, и лицо Иосифа, заботливо взирающего сверху на Младенца, сидящего на его коленах, — это одно лицо.

Отец жив и заботится о нас, до тех пор, пока мы верим Ему и молимся Ему. Но и когда мы отворачиваемся от Него, велим ему, как блудный сын, умереть для нас, оставив нам нашу часть наследства, Он неотступно следует за нами. На протяжении всего романа за Раскольниковым бегает Бог.

Мало того, оказывается, все, что мы можем сделать в жизни — мы можем сделать только на Его средства. Раскольников ис-

Илл. 26

Илл. 27

пользует и постоянно раздает деньги, либо полученные им от матери — из пенсиона, который она получает за отца, либо вырученные им за заклад отцовского наследства.

> ...он вынул из кармана старые плоские серебряные часы. На оборотной дощечке их был изображен глобус. Цепочка была стальная.
> «Преступление и наказание» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 9]

«...у него были две вещи, годные к закладу: старые отцовские серебряные часы и маленькое золотое колечко с тремя какими-то красными камушками, подаренное ему при прощании сестрой, на память» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52–53]. Колечко, подаренное на память, символ единства осиротевшей семьи (ведь этим подарком Дуня говорит брату то же, что напишет ему в письме мать, а потом скажет о себе и Катерине Ивановне с детьми Соня: «Мы одно, заодно живем»), герой закладывает просто по нужде в деньгах. Часы же он несет к старушонке только тогда, когда решился на убийство и идет делать «пробу». И недаром.

Часы, на оборотной стороне которых изображен глобус, полученные героем от отца, — та же держава, которую мы видим в руках у Христа на картине, изображающей Мадонну с Младенцем над городом на реке, или тот же золотой шар — мир, просвещенный истинным Солнцем-Христом, что передает Бог-Отец своему Наследнику на «Полиптихе» Гауденцио Феррари.

Илл. 28

Это символ хранимого и преображаемого Христом мироздания. Христос — Посредник, передающий благодать Отца всему в мире. И Раскольников так и ведет себя, раздавая по всякой просьбе и без просьбы полученные от отца деньги. И их всегда хватает. Но он ведет себя так тогда, когда подчиняется первому сердечному порыву, когда не подвергает своего поведения рассудочному анализу. Как только он начинает рассуждать, сразу с неумолимостью появляется мысль, что на всех не хватит. И что для того, чтобы кому-то дать, — необходимо у кого-то отнять.

Ведомый сердцем, герой следует принципу неавтономного, открытого Богу мира, на который изливается преизобилующая благость Творца, ощущая себя Его посредником, подающим всякому нуждающемуся. Начиная рассуждать, герой переходит к другому принципу, принципу автономного мира, мира нищеты и нехватки, а не изобилия; мира, где властвуют законы сохранения энергии и вещества, и где чтобы у кого-то прибыло, нужно, чтобы у кого-то убыло. Это мир уробороса — змеи, пожирающей собственный хвост.

Илл. 29

Это мир механизма, отсчитывающего секунды, исчезающие, чтобы дать наступить следующим, которые в свою очередь немедленно исчезнут. Внимая рассудку, герой не верит в то, что он — солнце. И яркий солнечный свет в романе исчезает — вместо него появляется страшный желтый цвет — цвет недостатка и нищеты, цвет плохой воды, выцветших обоев, желтого билета Сони... Тусклый желтый цвет романа — выродившийся свет солнца, которое больше не светит. И самый главный призыв, обращенный к Раскольникову, прозвучит из уст следователя Порфирия Петровича:

> Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего нужно быть солнцем[18].
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352]

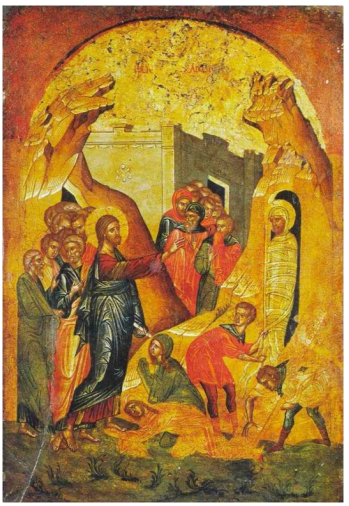
Деньги и драгоценности, которые герой сам «добыл», решив переделить богатства, оказываются ни на что не годными, их нельзя даже пустить по воде, их можно только спрятать под камень... и самому оказаться погребенным под тем же камнем. Духота в романе

[18] В статье Н.Н. Подосокорского указывается на то, что и само имя «Родион» «солнечное», поскольку имеет один корень с названием острова Родос, посвященного богу Солнца [Подосокорский, 2023, с. 89–90].

— это спертый воздух могильного склепа. Недаром Раскольникову будут говорить и Свидригайлов, и Порфирий Петрович: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху!»

Раскольников в романе — одновременно Христос и Лазарь.

Илл. 30



Илл. 31

На ряде икон «Воскрешение Лазаря» Христос и Лазарь изображены практически с одним лицом: Христос должен воскресить Себя в человеке, чтобы человек ожил. Христос взывает с высот к Себе же в глубинах плоти. Чтобы воскрешение состоялось — нужны люди, любящие люди, которые приведут Христа ко гробу и с усилием отвалят камень, запирающий человека в себе самом: Соня, Дуня, Разумихин. Но главное произойдет в тишине сердца, одолевшего преграду рассудка и ставшего местом встречи Того, Кто зовет снаружи и Того, Кто стучит изнутри...

Удивительно — но у Достоевского нет положительных и отрицательных героев, в его романах они делятся иначе — на глубоких и «плоских». Плоские — это те, кто не открыл Богу, кто захотел остаться только с «собой», кто размазал себя по окружности своего «я», которое — лишь оболочка человека; это те, кто изолировал себя от Бога изнутри и извне, комфортно себя при этом чувствуя. Лужин не «отрицательный» — он плоский.

Соня — не «положительная», она — та, что дает образу, скрытому в ее глубине, засиять сквозь нее, осветить и согреть мир.

Каждый герой (и каждый читатель) Достоевского призван просиять Солнцем.

Иные критики упрекали Достоевского в том, что в его романах «мало говорится о богослужении». Действительно, Достоевский не описывает храмового действа потому, что в его романах весь мир предстает как непрерывное совершение таинства Богоявления. Достоевский не изображает бытовую сторону Православия — он изображает действие Христа в мире, и его Соня — не существо, совершающее общепринятые и *приличные* верующему *обрядовые* действия, но — орудие Господне. Она «не прикладывается к чудотворным иконам» потому, что она сама становится чудотворной иконой, Богородицей, осеняющей всех прибегающих к ней Своим покровом[19], как на картине Гирландайо.

Илл. 32

Собственно, каторжники и зовут ее так же, как названа Богоматерь у Гирландайо: сердце ее полно милосердия («мизерикордиа»), потому что она страдает их страданием («болезная»).

[19] В работе Т.Г. Магарил-Ильяевой обращается внимание на именование Сони колодцем [Магарил-Ильяева, 2024, с. 54], и это тоже является очевидной богородичной аллюзией: «Радуйся, Источниче, источающ воды притекающим к Тебе» (Октоих, Богородичны подобны, глас 8).

Неразрешим был для него еще один вопрос: почему все они так полюбили Соню? Она у них не заискивала; встречали они ее редко, иногда только на работах, когда она приходила на одну минутку, чтобы повидать его. А между тем все уже знали ее, знали и то, что она **за ним** последовала, знали, как она живет, где живет. Денег она им не давала, особенных услуг не оказывала. Раз только, на Рождестве, принесла она на весь острог подаяние: пирогов и калачей. Но мало-помалу между ними и Соней завязались некоторые более близкие отношения: она писала им письма к их родным и отправляла их на почту. Их родственники и родственницы, приезжавшие в город, оставляли, по указанию их, в руках Сони вещи для них и даже деньги. Жены их и любовницы знали ее и ходили к ней. И когда она ***являлась*** на работах, приходя к Раскольникову, или встречалась с партией арестантов, идущих на работы, — все снимали шапки, все кланялись: «Матушка, Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!» — говорили эти грубые, клейменые каторжные этому маленькому и худенькому созданию. Она улыбалась и откланивалась, и все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили ее; хвалили ее даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить[20]. К ней даже ходили лечиться.

«Преступление и наказание. Эпилог» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 419]

[20] Похвала Пресвятой Богородицы — праздник в субботу на пятой неделе Великого поста. Похвалы возносятся при праздновании дней икон Богоматери, многие из которых — чудотворные («к ней даже ходили лечиться»). 12 икос Великого Акафиста Пресвятой Богородице, читаемого в праздник Похвалы Пресвятой Богородицы, завершается словами: «Радуйся, тела моего врачевание; радуйся, души моея спасение». Иосиф Исихаст пишет: «Все святые составляли много похвал нашей Пресвятой» [Иосиф, старец, 2006, с. 173]. См., например, «Песнь хвалебную Пресвятой Богородице», приписываемую св. Дмитрию Ростовскому, завершающуюся так: «О, Прещедрая! хвалити и блажити Тя желаем сердцем и устнами. Сподоби, Премилосердая Мати, ныне и всегда без греха сохранитися нам. Помилуй нас, Заступнице, помилуй нас, да будет милость Твоя с нами, яко уповаем на Тя, соблюди нас, Премилосердая, во веки веков. Тебе подобает хвала, Тебе подобает слава, Тебе подобает пение ныне и присно, и во веки веков, аминь». Ну и конечно нужно вспомнить гимн Иоанна Домаскина «О Тебе радуется»: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и человеческий род, Освященный Храме и Раю Словесный, Девственная похвало, из Неяже Бог воплотися и Младенец бысть, прежде век Сый Бог наш. Ложесна бо Твоя Престол сотвори. И чрево Твое пространнее Небес содела. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе».

Как возрожденные герои явят единую икону романа в эпилоге — мы увидим в зале, завершающем выставку.

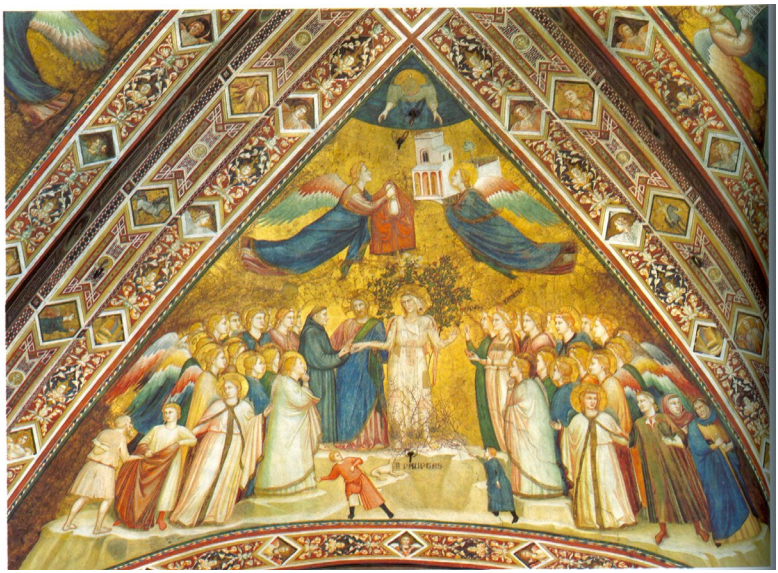
6. «Идиот»: пространство свободы

Экспонаты зала: Илл. 33. Джотто ди Бондоне. Аллегория Бедности (Церковь св. Франциска в Ассизи, ок. 1310). Илл. 34. Алтарный образ Поклонения Агнцу Божьему (Гентский алтарь, 1432). Илл. 35. Симоне деи Крочифисси. Рождество (ок. 1380, Флоренция, Уффици). Илл. 36а. Богоматерь Знамение-Новгородская. Илл. 36. Богоматерь Знамение-Царскосельская. Илл. 37. Пракситель. Афродита. Илл. 38. Три грации. Лувр. Илл. 39. Стефано ди Джованни ди Консоло да Кортона (Сассетта). Обручение св. Франциска с Бедностью (1437—1444). Илл. 40. Икона «Успение Богоматери». Илл. 41. Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос в гробу (Базель, 1521/1522). Илл. 42. Мазаччо. Троица. Нижняя часть (Флоренция, церковь Санта Мария Новелла). Илл. 43. Рафаэль Санти. Преображение (1520, Пинакотека Ватикана).
Hall exhibits: Fig. 33. Giotto di Bondone. Allegory of Poverty (Basilica of St. Francis of Assisi, c. 1310). Fig. 34. Altarpiece of the Adoration of the Lamb of God (Ghent Altarpiece, 1432). Fig. 35. Simone dei Crocifissi. Nativity (c. 1380, Florence, Uffizi). Fig. 36a. Our Lady of the Sign — Novgorod. Fig. 36. Our Lady of the Sign — Tsarskoye Selo. Fig. 37. Praxiteles. Aphrodite. Fig. 38. The Three Graces. Louvre. Fig. 39. Stefano di Giovanni di Consolo da Cortona (Sassetta). The Marriage of St. Francis to Poverty (1437–1444). Fig. 40. Icon “The Dormition of the Mother of God.” Fig. 41. Hans Holbein the Younger. The Body of the Dead Christ in the Tomb (Basel, 1521/1522). Fig. 42. Masaccio. Trinity, lower section (Florence, Church of Santa Maria Novella). Fig. 43. Raffaello Santi. The Transfiguration (1520, Vatican Pinacoteca).

Достоевский в этом романе исследует, что помогает человеку осуществить в себе Христа, и что ему может в этом помешать.

Искусство Достоевского — область создания двусоставных образов; но в этом романе Достоевский создает еще и *двойственные* образы, *двоящиеся* образы. За каждым образом в романе «Идиот» обнаруживается две возможных сущности — и от человека и от окружающих его зависит, какую именно сущность он в себе проявит и какую сущность в нем увидит и актуализирует другой. Это роман о свободе человека.

Очевидно, именно поэтому роман написан в притяжении к образу св. Франциска Ассизского. Отметим, что Джотто и его ученики пишут фрески в церкви св. Франциска в Ассизи, представляя жизнь человека, умершего за пятьдесят лет до момента этой росписи, как жизнь еще одного Христа. Подчеркивая, что это может быть путем каждого человека. И все это — впервые в западноевропейском искусстве. В романе «Идиот» Достоевский попытается изобразить как жизнь Христа — жизнь своего современника.



Илл. 33

Если мы посмотрим на знаменитую фреску Джотто «Обручение Франциска с госпожой Бедностью», мы поймем, что она отразилась в двух сценах романа: в истории «иного счастья» с Мари и в сцене сватовства к Настасье Филипповне. Мы увидим и бедное платье Мари, и очень разные лица окружающих их, и даже мальчиков, бросающих камни.

> Я долго старался встретить Мари одну; наконец, мы встретились за деревней, у изгороди, на боковой тропинке в гору, за деревом. Тут я ей дал восемь франков и сказал ей, чтоб она берегла, потому что у меня больше уж не будет, а потом поцеловал ее <...>. Мне очень хотелось тут же и утешить и уверить ее, что она не должна себя такою низкою считать пред всеми, но она, кажется, не поняла. Я это сейчас заметил, хотя она всё время почти молчала и стояла предо мной, потупив глаза и ужасно стыдясь. Когда я кончил, она мне руку поцеловала, и я тотчас же взял ее руку и хотел поцеловать, но она поскорей отдернула. Вдруг в это время нас подглядели дети, целая толпа; я потом узнал, что они давно за мной подсматривали. Они начали свистать, хлопать в ладошки и смеяться, а Мари бросилась

бежать. Я хотел было говорить, но они в меня стали камнями кидать. В тот же день все узнали, вся деревня; всё обрушилось опять на Мари: ее еще пуще стали не любить.

«Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 60]

Что касается второй упомянутой сцены, то только приняв во внимание историю любви Франциска к госпоже Бедности, можно понять смысл странного портрета Настасьи Филипповны: изображена прекрасная женщина, но это красота *бледного* лица, *впалых* щек и *горящих* глаз — красота больного, бледного и бедного лица.

Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, — красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!

«Идиот». Описание портрета Настасьи Филипповны [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 68]

Св. Франциск становится как бы воспоминанием князя Мышкина в этой жизни. Явных указаний на св. Франциска в романе нет, своим лицом он в творчестве Достоевского появится впервые в романе «Братья Карамазовы», где будет назван «Pater seraphicus». Но мы знаем, что князь Мышкин впервые пробуждается к сознанию, услышав крик осла.

Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что всё это **чужое**; это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню, я вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело. <...> С тех пор я ужасно люблю ослов.

«Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48]

Он в этот момент словно впервые сознает себя в своем теле, а происходит это именно в Базеле, где словно дожидается воскресения гольбейновский мертвый Христос.

Как мы помним, св. Франциск именовал тело свое «братом ослом». Осел вносит Христа в Иерусалим, причем Христос въезжает, сидя «на ослице и молодом осле» (Мф. 21:5) — словно освящая два полюса, два пола человеческой природы одновременно. И в романе образ Христа проявляется не только в Мышкине, но и в Настасье Барашковой, чье имя буквально значит — «Воскресший Агнец». Только если Мышкин — идущий навстречу человеку исцеляющий Христос Евангелия, то Настасья Филипповна, закланная ножом Рогожина и воскресшая в духе — образ Христа Апокалипсиса, где Христос и появляется буквально как закланный и воскресший Агнец.

Илл. 34. Поклонение Агнцу Божиему. Гентский алтарь
Fig. 24. The Adoration of the Lamb of God. The Ghent Altarpiece

Но на картине Симоне Крочефисси «Рождество Господне» осел истошно кричит, оповещая именно о Рождестве Христа, о сошествии Бога в земное тело.

Илл. 35

Мышкин буквально скажет: «меня *разбудил* крик осла» — ибо осел приветствовал Божественную душу, очнувшуюся в земном теле — обновленного в человеке Христа. Надрывающийся крик осла — это крик экстаза, оргазма или эпилептического припадка, знаменующий душу, пересекающую границу между мирами, входящую в пределы «Я» (это «Я», «Йа» и выкрикивает осел).

Князя Мышкина зовут Львом. Но когда его ударяет по щеке Ганя, Рогожин восклицает: «И будет каяться! — закричал Рогожин, — будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу (он не мог приискать другого слова) оскорбил!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99], — не сумев подобрать иного именования для князя. Брат Леоне овечка — имя любимого и самого приближенного спутника Франциска, сопровождавшего его в уединенных странствиях.

Даже обилие людей с птичьими фамилиями в романе (огромные семейства Лебедевых, Иволгиных, Птицыных), с которыми общается и которых «имеет мысль поучать» князь Мышкин, напоминает нам о проповеди Франциска птицам.

Эти отсылки не могут быть случайными просто в силу того, что они друг с другом рифмуются.

Итак, роман — область двоящихся (а в пределах одной из двух сторон — и множащихся) образов. За Настасьей Филипповной открывается не только госпожа Бедность, объединяющая собой всех «возлюбленных» князя. День, в который начинается роман — день

рождения Настасьи Филипповны, 27 ноября старого стиля. Но 27 ноября — это день празднования иконы Божией Матери «Знамение». Это первый образ, мерцающий внутри героини, с которой мы знакомимся по ее портрету, появляющемуся в самых разных местах на протяжении первого дня.

Илл. 36а. Богоматерь Знамение-Новгородская

Fig. 36a. Our Lady of the Sign (Novgorod)

Илл. 36. Богоматерь Знамение-Царскосельская

Fig. 36. Our Lady of the Sign (Tsarskoye Selo)

«Царскосельская икона Божией Матери “Знамение” — сообщают нам церковные календари и справочники — помещалась в XVIII – середине XX вв. в правой части небольшой придворной Царскосельской Знаменской церкви. Некоторыми подробностями письма она разнится от других известных икон “Знамения”. Несмотря на древность иконы, в ней поражает необыкновенная ясность очертаний, живость цветов и теней. Святой лик отражает и глубокое смирение Пренепорочной Девы, и величие Царицы Небесной, и милосердие, и строгость. Замечают, что лицо Богородицы почти в одно и то же время производит на молящихся разные впечатления:

то оно кажется светлым и умиленным, то вдруг темнеет и принимает строгий вид, хотя бы вы стояли на том же месте»[21].

«Два контраста», видимые одновременно или выступающие по очереди на первый план в зависимости от настроя, от «глаза» созерцающего — так же, как в портрете Настасьи Филипповны.

Однако тогда же нам сообщают, что в прихожей жилища Настасьи Филипповны стоит огромная статуя Венеры.

Илл. 37

[21] См., например: https://azbyka.ru/days/ikona-znamenie-carskoselskaja (дата обращения: 20.03.2026).

Вот две возможности, которые даны.

Две возможности вырисовываются и за образом Аглаи. Достоевский намеренно и целенаправленно изображает трех сестер Епанчиных как трех граций.

> Генерал обладал цветущим семейством <...> подросли и созрели все три генеральские дочери, Александра, Аделаида и Аглая <...> все три были замечательно хороши собой, младшая была даже совсем красавица <...> все три отличались образованием, умом и талантами <...> они замечательно любили друг друга и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола - младшей. В обществе они не только не любили выставляться, но даже были слишком скромны. Никто не мог их упрекнуть в высокомерии и заносчивости, а между тем знали, что они горды и цену себе понимают. Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец <...>
>
> Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками, и конечно вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать <...> установившийся согласный конклав трех девиц сплошь да рядом начинал пересиливать.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 15–16, 32]

Илл. 38

Говоря о качествах барышень, князь умолчит только об Аглае: «Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66]. Очевидно, что они видятся ему в этот момент как три грации — две повернуты к зрителю лицом, одна, средняя, — спиной (скульптуры ставились в нишах, обойти их было затруднительно). Так что средней (ее имя среди трех граций — тоже Аглая) просто не видно.

Но в письме Мышкина в начале второй части романа, где он описывает то, что видит духовным зрением, сестры уже расположены совершенно иначе, прямо противоположным образом:

Илл. 39

> Сколько раз вы все три бывали мне очень нужны, но из всех трех я видел одну только вас. Вы мне нужны, очень нужны.
>
> «Идиот». Из письма кн. Мышкина к Аглае
> [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157]

Теперь князь видит их так, как видит св. Франциск удаляющихся в небесные дали трех добродетелей на алтарной панели Соссетты «Обручение св. Франциска с госпожой Бедностью»: тут именно средняя, госпожа Бедность, единственная обернулась к нему.

Перед нами вновь две возможности: естественной, стихийной природы — и высшей, духовной — Божественной — природы человека, которые даны и здесь.

Причем совпадает не только восприятие высшей природы обеих прекрасных дам. Три грации, в профанном мире воспринимавшиеся как спутницы Афродиты, в эзотерической культуре почитались тремя аспектами Афродиты. Так что и на уровне естественной природы Настасья Филипповна и Аглая — «почти одно и то же», недаром князь скажет про последнюю: красива, «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66], а в конце романа признается, что хотел бы «любить обеих». Он, как неоплатоники Возрождения, не узнает красоту в лицо («E non si puo conoscer per lo viso») — потому что сразу смотрит глубже, или, по словам русского поэта Максимилиана Волошина, «не видит лиц и верит именам» — тем глубинным именам, которые и есть сущности. Он тот, кто видит высшую природу, отказываясь замечать низшую. Он тот, кто видит единство явлений, отказываясь замечать их обособление и противостояние.

И вот в этом он поступает не так, как поступал св. Франциск. Св. Франциск считал, что должен воспитывать естественную природу, чтобы приближать ее к Богу. Образец такого воспитания — его проповедь птицам. Князь Мышкин склонен скорее прощать и *игнорировать* нижнюю природу, полагая, что тогда она преобразится сама собой: он видел, как Аглаю одолевал мрак, но «он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 431]. Но мрак исчезал лишь до определенного момента, когда пренебрегаемая низшая природа восстала и взяла свое.

В случае Настасьи Филипповны победила высшая природа, но это стоило жизни героине, намеренно пошедшей под нож Рогожина (всегда будившего в ней низшую природу: в этом смысле очень характерно его рассуждение о том, что с князем она «не такая», а с ним «вот именно такая»).

Здесь нужно заметить, что Настасья Филипповна и Аглая все время соотносятся между собой как свет и блеск (у одной глаза горят — у другой блестят (имя «Аглая» и значит «блеск» — то есть — отраженный свет)); как полнота сущности и ее аспект (Венера — грация); как оригинал и портрет (в сцене их встречи в конце романа Аглая будет описана теми же чертами, какими изображен портрет Настасьи Филипповны в начале романа).

Сущность итальянского Возрождения, по словам Уберто Мотта, состояла в том, что Церковь решилась не отвергнуть и не проигнорировать, как это было прежде, но воспитать и воцерковить

естественную природу. Церковь и св. Франциск понимают, что с этой природой нужно работать. Ее нужно воспитывать и возводить. Потому что свет может преодолеть эту двойственность, хотя и путем жертвы, но блеск — не может.

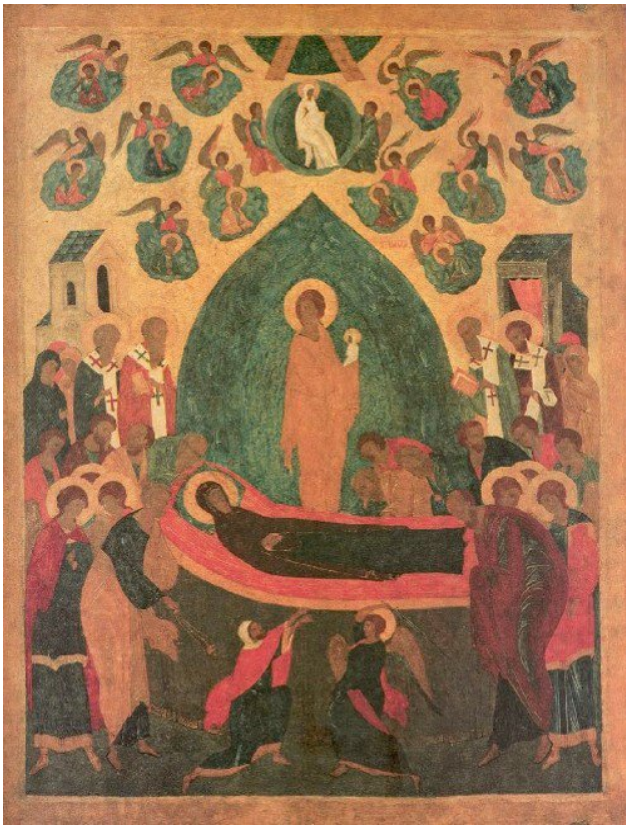
Богоматерь (в центр образа Которой заключен Христос) окончательно побеждает в Настасье Филипповне в тот момент, когда ей предлагают на выбор: стать образом любви, отдающейся в жертву, или образом любви, требующей жертв. Когда один из толпы, взирающей на нее в подвенечном платье (заметим тут опять возможную двойственность: невеста Христова или Афродита, богиня плодоносящей природной любви), восклицает: «Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! <...> “Ценою жизни ночь мою...”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 492], намекая на вызов Клеопатры, предложившей купить ее ночь под условием, что счастливый любовник будет казнен на следующее утро.

Две стоящие за героиней сущности соотносятся следующим образом: человек, выбравший свою христианскую сущность, оказывается в пространстве свободы, в пространстве возможности осуществления еще неосуществленного, в пространстве прямой, как стрела, истории (которой нет нигде, кроме как в христианстве), образующейся только одним — совершившимся в ней, в насущном видимо-текущем, неповторимым событием — Боговоплощением. Потому что даже появление «второго Христа» — Франциска — это не повторение того же события, а прямо противоположное событие: там Бог вочеловечился — здесь человек обожился.

В притяжении образа Венеры героиня оказывается в пространстве *воспроизведения* архетипа, в области «вечного возвращения». Никакой свободы нет — кроме осознанного повторения того, что уже однажды свершилось («знающего судьба ведет — незнающего тащит»). Люди здесь — всего-навсего «места присутствия» сущностей, повторяющих круги своих историй.

Настасья Филипповна бежит от себя — Афродиты, себя — Клеопатры, для того чтобы в доме Рогожина было осуществлено «Успение Богоматери».

Князь Мышкин найдет ее в алькове за зелеными занавесками, со сбившимися в ногах кружевами — в них пена, из которой вышла Афродита, преображается в облака, на которых возносится Богоматерь. Недаром вошедшие на третьи сутки в дом Рогожина люди обнаружили там идиота-князя и Рогожина в белой горячке — но



Илл. 40

не слова не было упомянуто о теле Настасьи Филипповны, словно исчезнувшем, как и тело Богоматери в Вознесении.

О фамилии князя на первых страницах говорит Лебедев: «в Карамзина “Истории” найти можно и должно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8]. В «Истории» Н.М. Карамзина есть только один Мышкин — первый строитель храма Успения Богоматери (построенного потом итальянским архитектором Аристотелем Фиораванти). Храм, возведенный архитектором Мышкиным обрушился под тяжестью лестницы, ведущей на хоры.

Когда князь Мышкин впервые приходит в дом Рогожина, он долго идет по дому, то поднимаясь на две-три ступеньки, то спускаясь на столько же. То есть, можно представить, что его ведут по

обрушенной лестнице недостроенного храма Успения, который и будет реализован в конце романа явленным нам героиней образом[22].

В одной из постановок «Идиота», в конце спектакля на сцене Настасью Филипповну укладывают в позе «Мертвого Христа» Ганса Гольбейна Младшего (эта картина висит над дверью в доме Рогожина). Здесь был точно уловлен выраженный в романе принцип, особенно если учесть, что для западного человека «Христос» Гольбейна — это не Христос, умерший и не воскресший, как о том говорилось на протяжение двух веков в русской культуре, но Христос в первом движении воскресения[23].

Илл. 41

Илл. 42

Обратим внимание хотя бы на начавшие сжиматься пальцы, соскребающие пелену под телом. Картина Гольбейна есть преображение того, что изображено в нижней части «Троицы» Мазаччо в

[22] См. об этом подробнее работу «История в имени: Мышкин и “горизонтальный храм”»: [Касаткина, 2004, с. 380–393]. См. также: [Подосокорский, 2024].

[23] См. подробнее в работе «Картина Ганса Гольбейна-младшего “Христос в могиле” в структуре романа Ф.М. Достоевского “Идиот”: после знакомства с подлинником» [Касаткина, 2015, с. 249–269].

церкви Санта Мария Новелла во Флоренции: скелет Адама, лежащий в низкой каменной нише. Надпись над ним гласит: «Я был таким как ты, ты будешь таким, как я», — указывая созерцающему живому на неизбежность смерти. Это идея падшей, низшей, смертной природы человека.

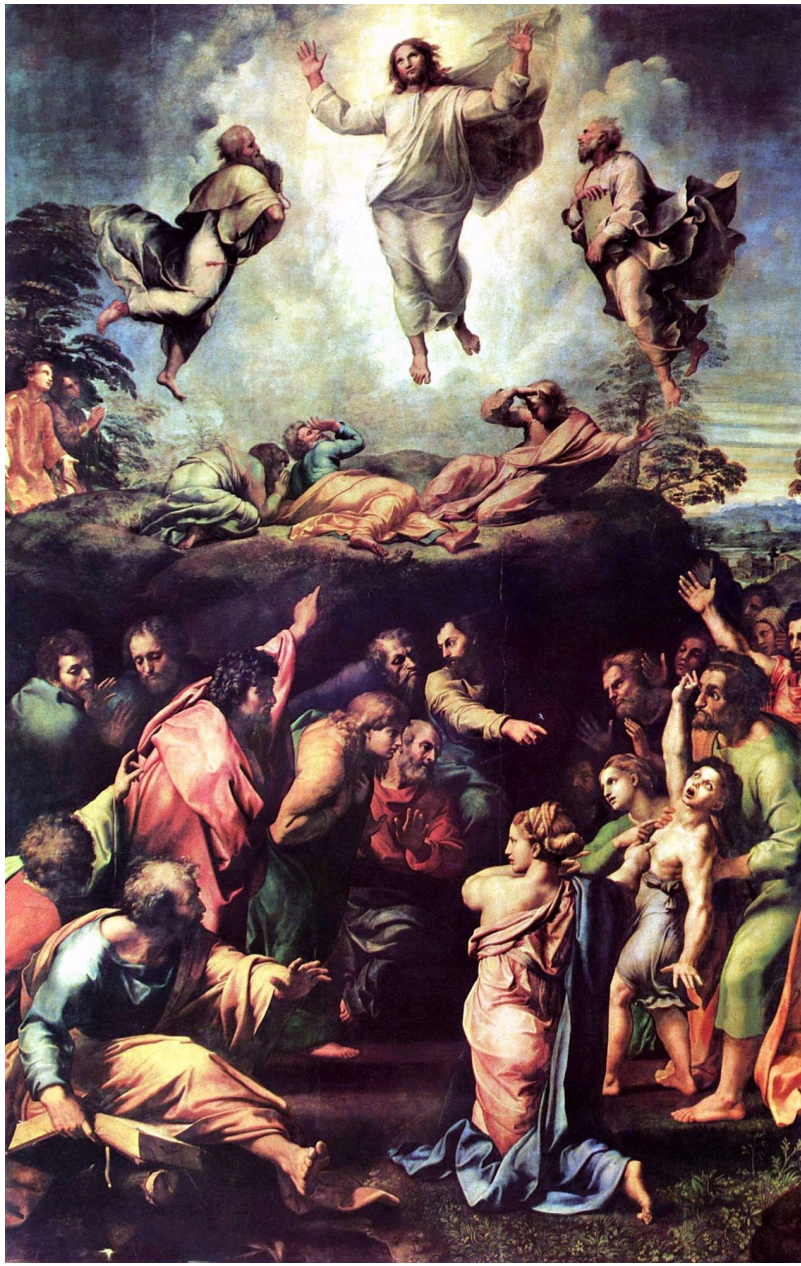
Картина же Гольбейна должна была помещаться как надгробие над рядом таких же узких гробов в нише собора в Базеле. И Христос словно говорит тем, кто лежит под ним: «Я был таким, как ты, ты будешь таким, как Я», — возвещая радость воскресения.

Может показаться странным, что за образом Настасьи Филипповны мы видим как Богоматерь, так и Христа (особенно характерны здесь слова Рогожина о том, что крови из-под левой груди вытекла всего лишь «столовая ложка» — аллюзия на то, как подают причастие в православной церкви). Но ведь образ Богоматери Знамение представляет собой фигуру Христа, вписанную в фигуру Богоматери.

Можно сказать, что структура романа, применительно к образу князя Мышкина (но, как мы видели, и других персонажей), повторяет структуру картины Рафаэля «Преображение».

Рафаэль в своей картине воспроизводит изложение события Преображения Господня в трех синоптических евангелиях, где говорится, что в момент преображения Христа перед тремя учениками на горе Фавор остальные его ученики в селении под горой не могли изгнать духа немого и глухого из мальчика-эпилептика (мы помним, что эпилепсия — это та самая болезнь, от которой страдает князь Мышкин).

Но одновременно Рафаэль создает огромный символ: в то время, как люди *внизу* видят припадок одержимого «духом немым и глухим», избранные ученики Христовы *на высоте* видят таинство Преображения. Рафаэль создает удивительную систему жестов персонажей, обратим внимание только на самое важное: трое, сжав руку и вытянув перст, указывают на мальчика в припадке, двое слева указывают перстом на Христа, обратив взоры на больного и окружающих его, двое простирают открытые длани ко Христу почти тем же жестом, каким сам Христос простирает их к Отцу, соединяя небо и землю, благословляя исцеленное мироздание. Один из двух — сам мальчик, поднявший одну руку ввысь, словно принимая благословение Христово и другой рукой передавая его земле — в позе, воспроизводящей начертание еврейской буквы Алеф — воплощающей



Илл. 43

идею единства мироздания, герметический принцип «что наверху, то и внизу».

Кто-то внизу требует исцеления и сосредоточен на больной и страдающей природе человека, кто-то обещает исцеление от Того, Кто сейчас не с ними, а на горе, но только один одержимый мальчик в нижней группе обратил белые глаза на то, что происходит вверху, и кажется, что не видя того, что вокруг него, он созерцает Преображение Господне. Рафаэль каким-то образом соотносит Преображение Христа и припадок ребенка (а мы помним, что эпилептик — не только князь Мышкин, но и Достоевский...).

Христос, сошедший с горы, исцелил мальчика. Мы уже говорили, что это не означает — вернул к средней норме. Это означает: вернул ему цельную и неповрежденную природу. Мальчик стал одним из немногих, кто оказался способен принять исцеление — к чему редко оказывались способны те, кто уже обладал средней нормой здоровья. У них и так было все хорошо, и им было не о чем просить. Об исцелении просит — и оказывается ближе всего ко Христу тот, кто, казалось бы, был дальше всего от него.

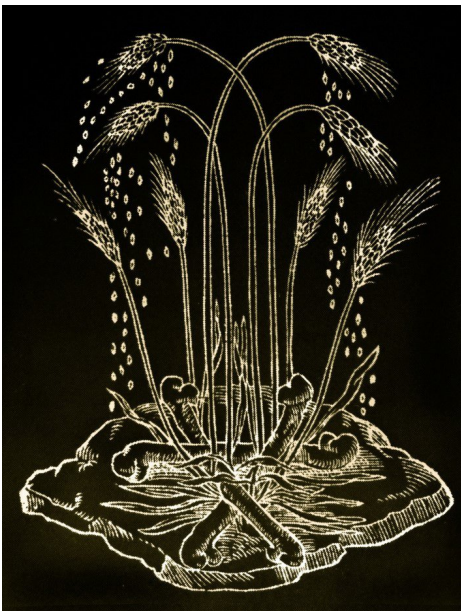
Князь Мышкин — одержимый отрок Рафаэля. Но оказывается, что он и есть — образ Христа.

7. «Братья Карамазовы»: ключ к Раю — Крест

Экспонаты зала: Цитаты из произведений Достоевского. Илл. 44. Эмблема под девизом *Spes altera vitae* («В надежде на жизнь иную») из Claude Paradin's Devises heroïques, Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557. P. 258. Подпись: Les graines des Bleds et autres herbages, seemes et mortifiees en terre, se reuerdoient, et prennent nouuel accroissement: aussi les corps humeins tombans par Mort, serot releuez en gloire, par generale resurrecction («Зёрна пшеницы и другие травы, посеянные и умершие в земле, восстановляются и идут в рост: так и человеческие тела, повергнутые смертью, будут восставлены в славе через всеобщее воскресение»). Илл. 45. Распятие Христа и смерть Иуды. Костяная пластинка (ок. 420 гг. н.э., Британский музей). Илл. 46. Дионисий. Распятие (ок. 1500, Третьяковская галерея). Илл. 47. Снятие с креста (Новгородская школа, конец XV, Третьяковская галерея). Илл. 48. Россо Фьорентино. Снятие с креста (Ок. 1529, Сансеполькро, церковь Сан Лоренцо алле Орфанелле). Илл. 49. Маттиас Грюневальд. Распятие (Изенгеймский алтарь, ок. 1512–1516).

Hall exhibits: Quotations from Dostoevsky's works. Fig. 44. Emblem with the motto *Spes altera vitae* ("In hope of another life") from Claude Paradin's *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557, p. 258. Caption: *Les graines des Bleds et autres herbages, seemes et mortifiees en terre, se reuerdoient, et prennent nouuel accroissement: aussi les corps humeins tombans par Mort, serot releuez en gloire,*

par generale resurrecction (“*The grains of wheat and other plants, sown and having died in the earth, revive and take on new growth: so too the human bodies laid low by Death shall be raised up in glory through the general resurrection*”). Fig. 45. The Crucifixion of Christ and the Death of Judas. Ivory panel (c. 420 AD, British Museum). Fig. 46. Dionysius. Crucifixion (c. 1500, Tretyakov Gallery). Fig. 47. The Descent from the Cross (Novgorod school, late 15th century, Tretyakov Gallery). Fig. 48. Rosso Fiorentino. The Descent from the Cross (c. 1529, Sansepolcro, Church of San Lorenzo alle Orfanelle). Fig. 49. Matthias Grünewald. Crucifixion (Isenheim Altar, c. 1512–1516).



Илл. 44

> Истинно, истинно говорю вам: естьли пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а естьли умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою, потеряет ее; а ненавидящий душу свою в мире сем, сохранит ее в жизнь вечную.
>
> Евангелие от Иоанна, пер. 1823 года, гл. XII, ст. 24–25.

Последний роман Достоевского — роман о рае, о том, что «мы все в раю», оказывается буквально переполнен образами Распятия Христова.

Все герои «Братьев Карамазовых» оказываются при Кресте Господнем, являющемся им неопознанным в разных событиях

современной жизни. Так восстанавливается первоначальность реакции на Распятие у героев и у читателя, снимается патина времени, убираются все ментальные наслоения, уничтожается груз представлений о том, как это *надо* воспринимать. Глядя на Крест, все видят и чувствуют разное.

Смердяков, глядя на того (Того), кого оставил Господь, несмотря на всю его (Его) веру и верность, примеряет на себя Крест и отказывается от него:

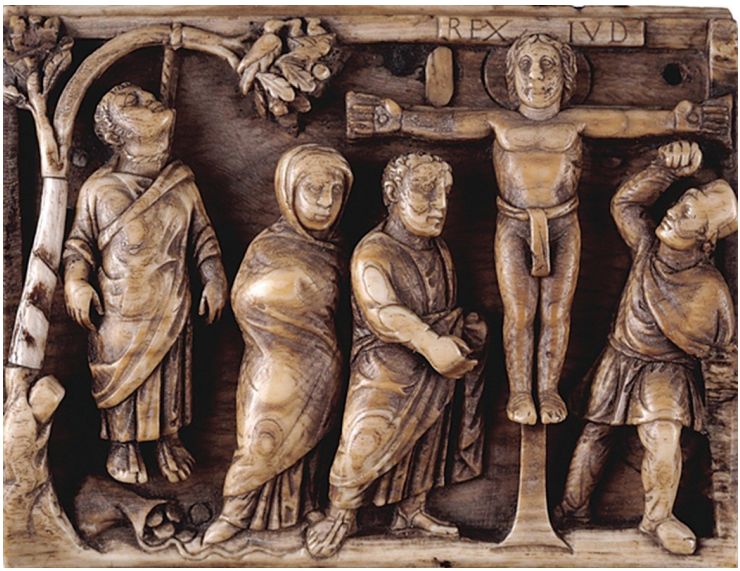
> А коли я именно в тот же самый момент это всё и испробовал и нарочно уже кричал сей горе: подави сих мучителей, — а та не давила, то как же, скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного великого страха? И без того уже знаю, что Царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит, не очень-то вере моей там верят, и не очень-то уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? Ибо если бы даже кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда по слову моему или крику не двинулась бы сия гора <...> А, стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу?
>
> «Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 121]

Но отказавшийся от креста, как выясняется, неизбежно выбирает виселицу.

Это будет подчеркнуто словами Ивана, сделавшего — сразу после гибели повесившегося Смердякова и под ее влиянием — другой выбор, решившегося на то, чтобы показать на себя на суде и оправдать Митю:

> Завтра крест, но не виселица.
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 86]

Иван видит в крестных муках то, чего нельзя простить ни Богу, ни распинавшим, отказываясь признать себя стоящим среди распинающих, настаивая на своей позиции наблюдателя и судьи. Лиза Хохлакова видит в них то, чего нельзя простить себе, и что мы, при этом, слишком легко себе прощаем. Митя разрывается между желанием принять Крест — и невозможностью отказаться от воз-



Илл. 45

любленной невесты (еще не поняв, что невеста обретается только в конце крестного пути). Алеша видит в крестной смерти величайшую несправедливость и то, с чем нельзя смириться, если за этим не последовало громкой славы, очевидных чудес и воскресения. И его приводит Зосима к истинному пониманию Чуда Креста — вновь связавшего небо и землю, к пониманию креста как праздника и свадьбы земли с небом, воссоединенных любовью человека к Господу и земле.

Посмотрим, как Достоевский воссоздает сцену Распятия в потрясших и захвативших сознание его героев современных историях.

Самая сокрушительная история из рассказанных Иваном Карамазовым — история о затравленном собаками мальчике.

> Был один <...> генерал со связями большими и богатейший помещик. <...> Псарня с сотнями собак и чуть не сотня псарей, все в мундирах, все на конях. И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя, камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей. «Почему собака моя любимая охромела?» Докладывают ему, что вот, дескать, этот самый мальчик камнем в нее пустил и ногу ей зашиб. «А, это ты, — оглядел его генерал, — взять его!» Взяли его, взяли у матери, всю ночь просидел в

> кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псари, ловчие, все на конях. Вокруг собрана дворня для назидания, а впереди всех мать виновного мальчика. Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть, ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... «Гони его!» — командует генерал. «Беги, беги!» — кричат ему псари, мальчик бежит... «Ату его!» — вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли.
>
> «Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 221]

«Ну... что же его? Расстрелять?» — вопрошает, рассказав историю, Иван. — «Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата».

Правда тут же Алеша опомнится и заявит, что «сказал нелепость». А потом — после двух страниц яростного обвинительного приговора Творцу и мирозданию, произнесенного Иваном и построенного в своих самых сильных точках на той же истории о затравленном мальчике, Алеша проговорит «вдруг с засверкавшими глазами»:

> Брат, <...> ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся **и за всё**, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созиждется здание, и это Ему воскликнут: «Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои».
>
> — А, это «единый безгрешный»[24] и его кровь!
>
> — ответит Иван
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 224].

[24] Этот отрезок разговора братьев пронизан литургическими аллюзиями, которые невозможно было упустить читателю: на литургические возгласы «И всех, и вся», «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся» и на воскресное песнопение «Воскресение Христово видевше…» («поклонимся святому Господу Иисусу, единому безгрешному»), которое как раз и говорит о ***Кресте, приносящем всему миру радость.***

Эти последовательные реакции Алеши и раскрывают нам процесс восприятия образа читателем в том виде, в каком этот процесс задумывался автором. Герой спонтанно реагирует на ***внешний*** новый образ, потрясающий все его чувства, затем чувствует занозу — неисчерпанность образа, на который он так однозначно отреагировал, ощущает нечто в его ***глубине***, отрицающее его первоначальную реакцию, классифицирующее ее как «нелепость», и в конце концов приходит к видению и осознанию внутреннего образа, объясняющего все и уничтожающего первоначальный морок, переворачивающего восприятие. В этот момент засверкают его глаза — ибо внутренний образ явится в своей первозданности, в результате происшедшего процесса «остранения» отмытый от наслоений привычного автоматического восприятия.

Чрезвычайно важно, что Иван называет источником истории «один из сборников наших древностей», «Архив» или «Старину». Как мы узнаем из комментариев, на самом деле читатель мог прочесть рассказ о мальчике в «Русском вестнике», а совсем не в «Русском архиве» или «Русской старине» — заметим, что Иван опускает слово «русский» в названии журналов, указывая даваемыми им именованиями лишь на *древность* своей истории.

Читателю здесь важно иметь в виду (и писатель мог рассчитывать на то, что читатель имеет это в виду — роман «Братья Карамазовы» печатался в том же «Русском вестнике» всего два года спустя — так что постоянные подписчики журнала читали историю, рассказанную Иваном, *на фоне* истории, послужившей для нее основой), так вот, читателю важно иметь в виду эти два произведенных смещения — из «Вестника» в «Архив» или «Старину» — так случай, опыт, современность или недавнее прошлое (то, что предполагается в «Вестнике») сдвигаются в область *предания*, и затем — из русского предания — в предание *общее.* Так *забывчивость* героя становится оправданием для авторского ***поправления***, для концептуальных сдвигов в тексте, формирующих во внешнем образе — внутренний. Для внешнего образа безразлично, в «Русском Вестнике» печаталась история или в «Русском архиве», однако для внутреннего образа чрезвычайно важно, что это «Архив» и что он не маркируется национально.

Надо заметить, что и мизансцены истории, прочитанной в «Вестнике», существенно трансформируются в Ивановой «картинке». Сохраняется то, что годится для создания внутреннего образа и изменяется то, что ему концептуально противоречит. Причем вне

задачи создания внутреннего образа непонятны изменения, вносимые Достоевским в текст — для Ивановой коллекции вполне годится и неисправленный вариант «Русского вестника», в чем-то он даже еще более чудовищен:

> ... У другого помещика один крестьянский мальчик зашиб по глупости камешком ногу борзой собаки из барской своры. Барин заметил это, и окружающие были принуждены назвать виновника. На следующий день барин назначил охоту. Привели на место охоты мальчика. Приказано раздеть и бежать ему нагому, а вслед за ним со свор пустили вдогонку собак, значит, травить его. Только борзые добегут до мальчика, понюхают и не трогают... Подоспела мать, леском обежала и ухватила свое детище в охапку. Ее оттащили в деревню и опять пустили собак! Мать помешалась, на третий день умерла.
>
> Русский вестник. 1877, № 9. С. 43–44

Итак, какие изменения производит Достоевский (потому что здесь, конечно, прикрываясь «плохой памятью» героя, работает автор)?

Прежде всего — и это очевидно всего нужнее для создания внутреннего образа — он меняет местами умершего и оставшегося в живых. В исходной истории собаки не тронули мальчика, но мать сошла с ума и умерла. В окончательном тексте мальчик затравлен и ничего не сказано о безумии матери — в Ивановой «картинке» она молча и недвижно стоит «впереди всех» на протяжении всего действия. И вот тут сквозь картинку Ивана начинают проступать совсем другие контуры...

Мать при кресте Сына, православное Распятие, изображаемое с фигурами Богоматери и Иоанна, — остальные предстоящие Распятию, толпа, «дворня» — это все присутствующие в храме. Это мы. Достоевский сохранил наготу мальчика — потому что ему было важно, чтобы мы увидели обнаженное и израненное тело Бога. Конные против толпы — завоеватели против покоренных — видение римских воинов. И он — Он — безгрешен. «Иной шутник скажет, пожалуй, — продолжает Иван свою обвинительную речь, — что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 222–223]. Его-то, отдавшего неповинную кровь Свою за всех, и

Илл. 46

разглядит Алеша в Ивановой «картинке» в тот момент, когда у него засверкают глаза.

Описание матери в «картинке» Ивана неизбежно вызовет в качестве своего внутреннего образа не только «Распятие», но и «Снятие с Креста».

Именно на этой иконе Мать зримо стоит «впереди всех», находящихся как за ее спиной, так и по другую сторону от креста. Но Она не просто стоит *впереди всех*, Она стоит и, в каком-то смысле, *единственная из всех*. Это образ, прямо противоположный образу сошедшей с ума матери мальчика — а, надо заметить, что образ сра-

Илл. 47

женной, повредившейся, пусть на какое-то время, в уме и чувствах Матери многократно изображен на западноевропейских картинах «Снятие с креста»; так, например, на картине Россо Фьорентино Богоматерь вообще лишается чувств, и Ее, так же как и мертвого Христа, поддерживают лишь руки окружающих.

Однако Достоевский не только добавляет к исходному варианту смерть мальчика, но и убирает из него безумие матери. Потому что православный образ иной.

В момент снятия с Креста словно весь мир повреждается в уме и в чувствах — ибо на глазах у всех, веровавших во Христа, Он умирает в страшных страданиях, умирает Бог, рушится оплот незыблемый,

Илл. 48

почему и разбегаются ученики в страхе. Это очень ясно передано в иконе «Снятие с Креста» XV века, находящейся в Третьяковской галерее, передано ритмически.

Все фигуры этой иконы, начиная с Тела Христова, снимаемого с Креста, сгибаются, образуя в плане волну: сминающуюся, спадающуюся вертикаль; фигуры склоняются, пригибаясь к земле, не «держа» более той вертикали, которой соединяет прямостоящий человек землю с небом и символом которой является крест. Этой вертикалью обозначается и объем мироздания — так что мы видим на иконе словно спадающийся, сминающийся мир. Но в правой стороне иконы останавливает эту сминающуюся вертикаль неподвижная и прямая фигура Богоматери, принимающей в Свои руки голову Христа. Она остается единственной незыблемой Опорой поврежденному

миру, Она удерживает Своими руками мир, сошедший с ума при виде смерти Бога[25].

Та, что должна была сойти с ума, спасает мир от безумия и разрушения... Но и — Та, что, по мысли Ивана, должна стать препятствием мировой гармонии, становится ее опорой и ее гарантом.

Иван в своей обвинительной речи будет очень настаивать на невозможности для матери простить ***мучителей*** ее сына (и мы, читатели, как и Алеша, по крайней мере в первый миг будем согласны с ним) — и одновременно на том, что гармония состоится только в случае такового прощения. А еще через пару страниц сам же Иван перескажет «одну монастырскую поэмку» с образами, как он заметит, не ниже дантовских. В этой «поэмке» Богоматерь молит об избавлении от наказания и мучений всех грешников без различия.

> Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно, с греческого): «Хождение Богородицы по мукам», с картинами и со смелостью не ниже Дантовских. Богоматерь посещает ад, и руководит ее «по мукам» архангел Михаил. Она видит грешников и мучения их. Там есть между прочим один презанимательный разряд грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так что уж и выплыть более не могут, то «тех уже забывает Бог» — выражение чрезвычайной глубины и силы. И вот, пораженная и плачущая Богоматерь падает пред престолом Божиим и просит всем во аде помилования, всем, которых Она видела там, без различия. Разговор ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на прогвожденные руки и ноги Ее Сына и спрашивает: как Я прощу Его ***мучителей***, — то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора.
>
> «Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 225]

[25] Отметим тут совсем иную концепцию художника: Богоматерь и на картине Россо Фьорентино, как и на иконе, как бы представляет собой вертикаль креста, горизонталь которого — фигура Христа, то есть мир перевернулся: горизонталью его становится Бог, вертикалью — человек; и это подчеркивается тем, что на картине не Богоматерь удерживает мир — люди вокруг Нее удерживают Ее и мир; художник как бы ожидает от человека шага, уже совершенного Богом, ожидает от него готовности хоть на миг заменить собою Упавшего или хотя бы поддержать Его. Чтобы прозвучало не: «Господи, дай, спаси, защити!», — но: «Господи, я сделаю для Тебя».

Достоевский словом «мучители» зарифмовал эти две расположенные друг за другом в пространстве текста «картинки», подчеркнув тем самым, что одна является внутренним образом другой. В «монастырской поэмке» Мать *неотступно молит* о прощении мучителей Ее Сына — а невозможность этого, согласно Ивану, была единственным препятствием для имеющей состояться «высшей гармонии». Но мучители Ее Сына — это все человечество: каждый из нас, сколько бы веков не протекло с момента Распятия, любым своим грехом вбивает новый гвоздь в Тело страдающего Бога, чей Крест с того момента вечно стоит в центре мироздания, образуя Державу мира. «Нелепость», заключающаяся в ответе Алеши: «Расстрелять!» — состоит в том, что мучитель-генерал — это мы сами. Это нас «взяли в опеку» — и опекающей нас стала Мать растерзанного нами Сына, всему миру Заступница и Надежда безнадежных...

Не менее поразила и возмутила читателей история Лизы Хохлаковой. Она рассказывает Алеше:

> — Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!
>
> — Хорошо?
>
> — Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?
>
> Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.
>
> — Знаете, я про жида этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает.
>
> «Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 24]

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя неправильность и неопределенность разговорного языка. Здесь надо заметить, кстати, что «неряшливости языка», в которых при-

нято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте — то есть всегда функционально нагружены, и следовательно, являются не «неряшливостью языка», а художественным приемом.

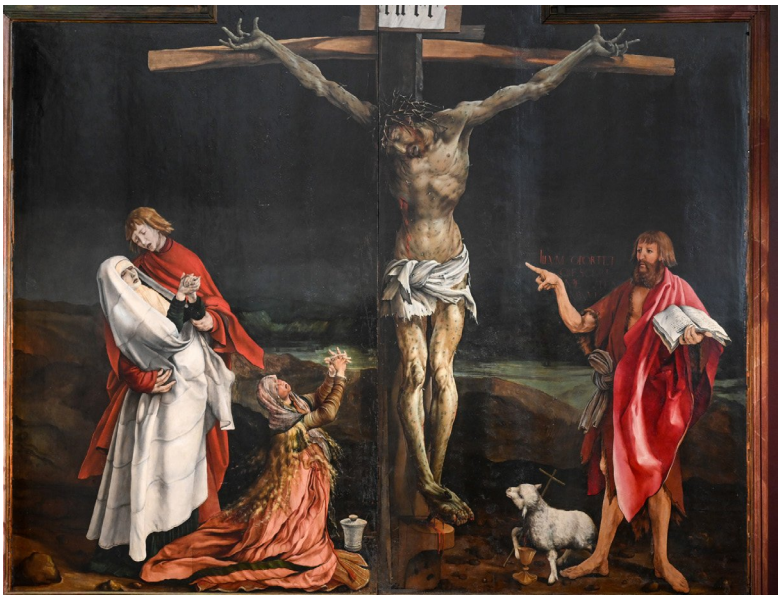
Слова: «Вот у меня одна книга», — произносимые Лизой, странны потому, что *с очевидностью* тексты, подобные тем, на который она ссылается, печатались, конечно, в периодике, и это место было прокомментировано в академическом собрании сочинений со ссылкой на периодические издания. Но эти слова очевидно отсылают нас *за пределы текущего*, отображаемого в периодической печати. «*Одна* книга» отсылает к *единственной* Книге христианской культуры — Евангелию...

Слова: «читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене» — звучат так, словно «жид» распинает мальчика *по приговору суда*, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях, и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жиды Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, а одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...»

«Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романным целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и мученичества — как и на «Распятии» Изенгеймского алтаря.

Четыре часа на кресте (в евангелиях — «с шестого до девятого часа»[26]), «любование» (редеющая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью: «Или, Или! Лама савахвани!») связывают

[26] Достоевский знает о том, что Христос был на кресте 6 часов: в «Идиоте» Ипполит говорит: «В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету)» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 338–339]. Но в сознании Лизы (как и многих поверхностных читателей Евангелия) «с шестого до девятого часа» откладывается как четыре часа. Это одна из *непоправляемых автором ошибок героя* — важного приема в творчестве Достоевского (см.: [Касаткина, 2015, с. 304–320]).



Илл. 49

внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями.

Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...)

Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу антисемита, а его героине репутацию несовершеннолетней истерички — потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика!

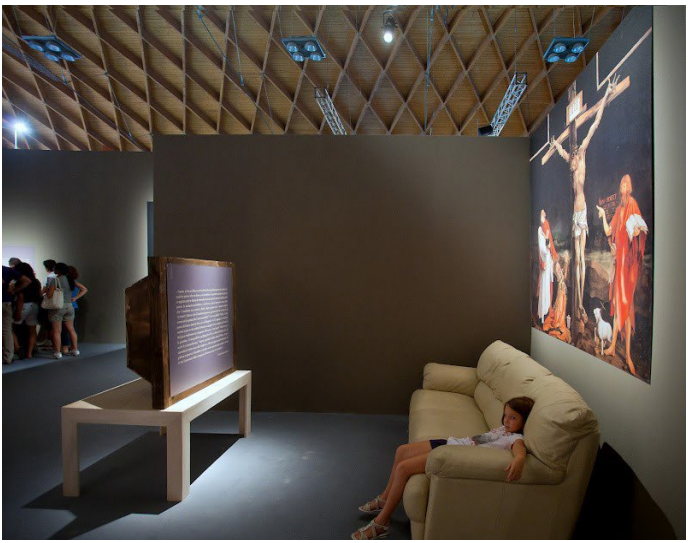
И это «затмение читателей» входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Потому что дико и страшно — представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но не вызывают смущения просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых», — ближайший родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями.

«Жиды распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял — «я сама распяла».

Этот *абсолютно* христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь буквально повторен ответ христиан в «Страстях по Матфею» Баха, где христианская община включается в диалог, происходивший восемнадцать столетий назад и на вопросы учеников на Тайной Вечере «не я ли, Господи, <предам Тебя>?» отвечает: «Это я».

Эти сцены возобновляют в нас ощущение чудовищности и мучительности, невозможности и невыносимости Распятия, подобно Распятию Грюневальда, где, как уже было сказано, символом непереносимых мучений тоже становятся пальцы Распятого.



Илл. 50. Оформление зала видения Креста Лизой Хохлаковой на выставке 2012 года, подчеркивающее, что наша еда перед телевизором, показывающим новости о бедах мира, вполне сходна с ее ананасным компотом

Fig. 50. Design of the hall of Lisa Khokhlakova's vision of the Cross at the 2012 exhibition, emphasizing that our eating in front of a television showing news of the world's misfortunes is quite comparable to her pineapple compote.

Но Достоевский показывает и то, что по другую сторону Креста, то, что дает основание Дионисию создать образ Распятия-Объятия, Христа на кресте, раскинувшего руки в призыве и приветствии мирозданию. Достоевский показывает итог Креста — обретение Христом невесты-человечества, превращение Им воды очищения в вино соединения, вино непрестанного свадебного пира Царствия небесного. Старец Зосима говорит в виде́нии Алеши:

> — Веселимся, пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?
>
> — Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша.
>
> — Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотою Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже навеки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...
>
> «Братья Карамазовы», гл. «Кана Галилейская»
> [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 327]

Христос умирает за каждую свою невесту — душу человеческую, чтобы вывести ее из смертной тени, из адской уединенности, и обнять, сочетаясь с нею нерушимым брачным союзом.

Но человечеству-невесте в Богочеловеческом союзе уготована, в свою очередь, роль жениха-спасителя в его союзе с мирозданием. Алеша ощущает, что должен стать солнцем земле после того, как его сердцу наконец открылся Солнце-Христос.

> Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние

роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков.

«Братья Карамазовы», гл. «Кана Галилейская»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]

Илл. 51

8. Созидание Храма

Экспонаты зала: Илл. 51. Тайная вечеря. Витраж (XIII век, Шартрский собор). Илл. 52. Икона «Споручница грешных» (с 1843 года — чудотворная). Илл. 53. Икона «Положение во гроб» (конец XV века, Третьяковская галерея). Илл. 54. Икона «Жены-мироносицы у гроба Господня». Илл. 55. Икона св. Иоанна, диктующего Прохору (XVII век, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник). Илл. 56. Причащение апостолов (мозаика, София Киевская, XI век). Илл. 57. Икона «Всех скорбящих Радость» (личная моленная икона Достоевского, Литературно-мемориальный музей

Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге). Илл. 58. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна (1512/1514, Галерея старых мастеров, Дрезден).
Hall exhibits: Fig. 51. The Last Supper. Stained glass window (13th century, Chartres Cathedral). Fig. 52. Icon “The Surety of Sinners” (wonderworking since 1843). Fig. 53. Icon “The Entombment” (late 15th century, Tretyakov Gallery). Fig. 54. Icon “The Myrrhbearers.” Fig. 55. Icon of St. John Dictating to Prochorus (17th century, Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve). Fig. 56. The Communion of the Apostles (mosaic, St. Sophia Cathedral, Kyiv, 11th century). Fig. 57. Icon “The Mother of God, Joy of All Who Sorrow” (Dostoevsky’s personal prayer icon, Fyodor Dostoevsky Literary-Memorial Museum, St. Petersburg). Fig. 58. Raffaello Santi. Sistine Madonna (1512/1514, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden).

Илл. 52

Все великие романы Достоевского заканчиваются иконами, воплощающими в себе самое существо замысла их творца. Роман «Преступление и наказание» заканчивается иконой «Споручница грешных», на которой руки Богоматери и Христа не разнимаются, так же как впервые — и навеки — не разнимаются руки Сони и Раскольникова в последней сцене их встречи в романе. Богоматерь выступает поручительницей всех, обращающихся через Нее к Сыну, свидетельствует о нерушимом договоре с Сыном — подавать неиссякаемую радость всем, кто о ней просит.

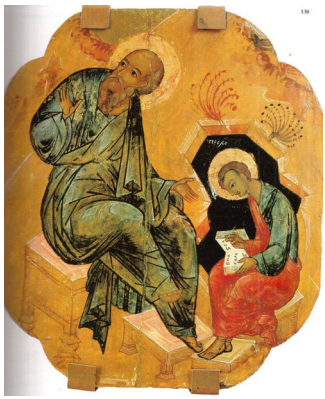
Роман «Идиот» заканчивается иконой «Положение во гроб», а роман «Бесы» — иконой «Жены-мироносицы», возвещающей воскресение Христово. Роман «Подросток» имеет в эпилоге икону Евангелиста Иоанна, диктующего ученику на острове Патмос (там был написан и Апокалипсис — видение последних дней непреображенного человечества и последней битвы за его преображение). А роман «Братья Карамазовы» заканчивается иконой «Причащение апостолов», Сионской горницей, прообразом Нового Иерусалима[27].

Илл. 53

Илл. 54

Это иконы, созданные событиями и людьми, отстоящими от времени евангельских событий на девятнадцать веков, проступившие в глубине неприглядной и жестокой повседневности, высветленные в ней жаром трагических событий романов. Так Достоевским из *насущного видимо-текущего* творится всемирный Храм, в котором зачинается вселенская литургия — таинство соединения Бога с человеком и человека с человеком.

[27] Описание способов и приемов созидания словесных икон в эпилогах романов Достоевского см. в разделе «Образы и образа» в моей книге «О творящей природе слова» [Касаткина, 2004, с. 223–300].



Илл. 55

Илл. 56

И в центре этого храма — обращенные лицом друг к другу икона и картина, висевшие в кабинете Достоевского в последние годы его жизни и осенявшие его смертное ложе: Богоматерь «Всех скорбящих радость» и Мадонна Рафаэля.

Илл. 57

Илл. 58

Мадонна несет Младенца — великую, неподъемную для материнского сердца Жертву за все мироздание, за землю, глобусом лежащую под Ее ногами, а за Ними следуют мириады душ, вводимых этой Жертвой в Небесное Царство. Но принимают эту Жертву — Богоматерь с Младенцем, раскинувшим руки, как на Распятии Диониси, в радостном жесте приветствия и объятия.

Икона встречает картину. Крест открывает Рай.

Илл. 59, илл. 60.
Оформление зала «Созидание Храма» на выставке 2012 года.
Небесная Маслина, укорененная в Небесах, процветающая
и плодоносящая на Земле.
Fig. 59, Fig. 60.
Design of the "Building of the Temple" hall at the 2012 exhibition.
The Heavenly Olive Tree, rooted in Heaven, flourishing and bearing fruit on Earth.

Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе.

Старец Зосима «О молитве, о любви
и о соприкосновении мирам иным»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 290–291]

Список литературы

1. Борисова, 2023 — *Борисова В.В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 114–128. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128
2. Воспоминания современников, 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 623 с.
3. Достоевская, 1987 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания / вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М.: Правда, 1987. 554 с.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Иосиф, старец, 2006 — *Старец Иосиф.* Выражение монашеского опыта. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 463 с.
6. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
7. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
8. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.
9. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
10. Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* Преподавание романа «Преступление и наказание» в школе и вузе. Круглый стол 1 марта 2024 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27) С. 269–321. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-269-321
11. Корбелла, 2022 — *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» //

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 18–36. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

12. Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь героя в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 45–61. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61

13. Овсянико-Куликовский, 1909 — *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Собр. соч. СПб.: Общественная польза, Прометей, 1909. Т. IV: Пушкин. 214 с.

14. Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеон-Солнце в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 2 (22). С. 57–105. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105

15. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

16. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 46–88. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88

17. Св. Максим исповедник, 1900 — *Св. Максим исповедник*. 1 сотница о любви, 87 // Добротолюбие. М.: Русский на Афоне Пантелеимонов монастырь, 1900. Т. 3. С. 175.

18. Тынянов, 1997 — *Тынянов Ю.Н.* «Иллюстрации» (1929) // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–318.

19. Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* Dal paradiso all'inferno: I confine dell'umano in Dostoevskij / a cura di Elena Mazzola. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 215 p.

20. Kasatkina, 2012a — *Kasatkina T.* Dostoevskij: Il sacro nel profano / prefazione di Uberto Motta; traduzione e cura di Elena Mazzola. Milano: BUR saggi, 2012. 313 p.

21. Kasatkina, 2012b — *Kasatkina T.* Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings / preface by Julian Carron; translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca. 2012. 110 p. Также — на итальянском и испанском языках.

References

1. Borisova, V.V. "Illiustratsii M. Shemiakina k romanu F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie' v vospriiatii sovremennykh studentov" ["Shemiakin's Illustrations to Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in the Perception of Contemporary Students"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 114–128. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128

2. *F.M. Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v dvukh tomakh* [*F.M. Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 623 p. (In Russ.)

3. Dostoevskaia, A.G. *Vospominaniia* [*Reminiscences*]. Edited by S.V. Belov and V.A. Tunimanov. Moscow, Pravda Publ., 1987. 554 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Iosif, starets. *Vyrazhenie monasheskogo opyta* [*Monastic Wisdom for Everyday Life*]. Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Publ., 2006. 463 p. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of the Word. The Ontological Character of the Word in Dostoevsky's Work as the Basis of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Everyday: The Two-Folded Image in the Works of Fyodor Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression*]. Edited by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

9. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be — Faces/Persons..." Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Edited by T.G. Magaril-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. "Prepodavanie romana 'Prestuplenie i nakazanie' v shkole i vuze. Kruglyi stol 1 marta 2024" ["Teaching the Novel *Crime and Punishment* in Schools and Universities. Round Table Discussion March 1, 2024"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 269–321. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-269-321

11. Corbella, Caterina. "'Komediia' Dante v 'Prestuplenii i nakazanii'" ["Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 18–36. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

12. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Put' geroia v rannikh tekstakh F.M. Dostoevskogo i 'Prestuplenii i nakazanii'" ["The Hero's Path in Dostoevsky's Early Texts and in *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 45–61. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61

13. Ovsiianiko-Kulikovskii, D.N. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 4: *Pushkin*. St. Petersburg, Obshchestvennaia pol'za / Prometei Publ., 1909. 214 p. (In Russ.)

14. Podosokorskii, N.N. "Napoleon-Solntse v romane F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Napoleon-Sun in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (22), 2023, pp. 57–105. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105

15. Podosokorskii, N.N. "'Istoriia' N.M. Karamzina v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Karamzin's *History* in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 31–63. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

16. Podosokorskii, N.N. "F.M. Dostoevskii i Ieronim Boskh: voz sena v romane 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (29), 2025, pp. 46–88. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88

17. St. Maximus the Confessor. "1 sotnitsa o liubvi, 87" ["Century on Love 1, 87"]. *Dobrotoliubie* [*Philokalia*], vol. 3. Moscow, Russkii na Afone Panteleimonov monastyr' Publ., 1900. p. 175. (In Russ.)

18. Tynianov, Iu.N. “Illiustratsii” [“Illustrations”]. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. History of Literature. Cinema*]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 310–318. (In Russ.)

19. Kasatkina, Tatiana. *Dal paradiso all’inferno: I confini dell’umano in Dostoevskij*. A cura di Elena Mazzola. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 215 p. (In Italian)

20. Kasatkina, Tatiana. *Dostoevskij: Il sacro nel profano*. Prefazione di Uberto Motta, traduzione e cura di Elena Mazzola. Milano, BUR saggi Publ., 2012. 313 p. (In Italian)

21. Kasatkina, Tatiana. *Christ Lives in You. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings*. Preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 110 p. (In English; also available in Italian and Spanish)

Статья поступила в редакцию: 05.02.2026
Одобрена после рецензирования: 01.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 05 Feb. 2026
Approved after reviewing: 01 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-238-268
https://elibrary.ru/LWAHRF

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Людмила Сараскина
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Объявления о выпуске журналов как художественные высказывания. «А я понимаю, что значит первый шаг, и люблю его»

© 2026. Liudmila I. Saraskina
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Journal Announcements as Artistic Statements: “I Understand What the First Step Means and Love It”

Информация об авторе: Людмила Ивановна Сараскина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-4844-4930
E-mail: l.saraskina@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена редакционным объявлениям, сообщающим о выпуске журналов, как особому жанру малой формы, которым пользовался Ф.М. Достоевский с самого начала его творческого пути. Приводятся образцы таких «Объявлений» — «Всякая всячина», журнал Екатерины II, «Современник» А.С. Пушкина и др. Первым опытом Достоевского стало написанное им в 1845 году весьма искусное объявление о предстоящем выходе юмористического альманаха «Зубоскал» (литературный проект Н.А. Некрасова). Разъясняя цели, задачи и программу альманаха, Достоевский взломал привычный образец объявления и широко раздвинул рамки традиционного жанра, в результате чего получилось не техническое (служебное) «Объявление», а нечто совершенно другое — внезапно начинал жить своей жизнью воображаемый художественный персонаж: *человек-альманах*.

Второй опыт создания «Объявления» в нарушение канона случился пятнадцать лет спустя после «Зубоскала», когда перед Достоевским, вернувшимся в литературу после десятилетнего перерыва на каторгу и ссылку, встала задача *высказаться* – то есть сказать новое слово, заявить о своем пути в литературе. «Объявление о подписке на журнал “Время”» (1860) и стало новым опытом, в целом противоположным опыту «Зубоскала»: автор более не намеревался «зубоскалить» — *острить и смеяться над всем, не щадить никого, цепляться за всё.* Прежним оставался только прием раздвигания границ жанра, но не содержание, не настроение, не цель выказывания.

«Объявление о подписке на журнал “Время”» создавалось как пламенный литературный манифест, как воззвание, как проповедь — оно должно было стать *таким* словом, которое произносится с высокой трибуны, громко, принародно. Была поставлена задача объяснить (провозгласить!), как именно журнал «Время» и его издатели понимают настоящий момент общественной жизни, каковы его дух и направление.

Ключевые слова: Достоевский, малая форма, редакционные объявления, «Зубоскал», новое слово, журнал «Время», «Объявление о подписке», манифест, «Эпоха», «Гражданин»

Для цитирования: *Сараскина Л.И.* Объявления о выпуске журналов как художественные высказывания. «А я понимаю, что значит первый шаг, и люблю его»» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 238–268. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-238-268

Information about the author: Liudmila I. Saraskina, DSc in Philology, Leading Researcher, Sector for Artistic Problems of Mass Media, State Institute for Art Studies, Kozitskii Lane, 5, 125009 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-4844-4930

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Abstract: The paper discusses editorial announcements about the publication of journals as a specific small form genre which Fyodor Dostoevsky used from the very beginning of his literary career. Some examples for such “Announcements” are cited: *Vsyakaya vsyachina* (“All sorts of things”), a journal founded by Catherine II; *Sovremennik* of A.S. Pushkin etc.

Dostoevsky’s first experience in this field was writing a highly sophisticated announcement of the forthcoming publication of the humorous almanac *Zuboskal* (“A Scoffer”), a literary project of N.A. Nekrasov. While explaining the goals, objectives and programme of the almanac, Dostoevsky broke the usual pattern of an announcement and widely expanded the boundaries of the traditional genre. The result was not a technical (official) “Announcement,” but something utterly different: an imaginary fictional character suddenly came to life, *a man-almanac*.

For the second time, writing an “Announcement” that broke the canon took place fifteen years after “Zuboskal,” when Dostoevsky, having come back to literature after ten years of hard labour and exile, faced the task of speaking out—that is of saying a new word and declaring his way in literature. “The announcement about the subscription to the journal *Vremya*” (1860) proved to be a new experience, in contrast to the experience of “Zuboskal”: the author was no longer going to “scoff”—to joke and laugh at everything, to spare no one, to cling to everything. Only the technique

of expanding the genre's boundaries remained, but the contents, the prevailing mood, and the aim of the pronouncement were different.

"The announcement about the subscription to the journal *Vremya*" was written as a fiery literary manifesto, as an appeal, as a sermon—this announcement had to become a word to be proclaimed from a public podium, loudly, publicly. The aim was to explain (to proclaim!) how the journal *Vremya* and its editors understood the current state of public life and what were the spirit and direction of the journal.

Keywords: Dostoevsky, small form, editorial announcements, "Zuboskal" ("A Scoffer"), new word, journal *Vremya*, "Announcement about the subscription," manifesto, *Epokha*, *Grazhdanin*

For citation: Saraskina, L.I. "Journal Announcements as Artistic Statements: 'I Understand What the First Step Means and Love It'." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 238–268. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-238-268

Успехи нашей словесности всегда радовали мое сердце, и я не мог без негодования слышать в нынешних журналах нападки, столь же безумные, как и несправедливые, на произведения писателей, делающих честь не только России, но и всему человечеству, — и вообще на состояние просвещения в любезнейшем нашем отечестве. Сии журналы не суть ли сами красноречивыми доказательствами исполинских успехов нашего просвещения.

А.С. Пушкин. <Об одном любителе отечественной литературы>

[Пушкин, 1936, с. 50]

Трудное счастливое возвращение

Осень 1859 года стала для Ф.М. Достоевского временем ожидания и надежд, поистине пороговым временем. Еще в марте он был уволен от службы по болезни, переживал запрет на въезд в Санкт-Петербургскую и Московскую губернии. В апреле местом жительства ему была определена Тверь, куда вместе с женой и пасынком он направился, выехав в начале июля из Семипалатинска и прибыв к месту 18–19 августа. Двумя годами ранее ему было возвращено потомственное дворянство и право печататься; удерживаемый в Твери, он начал искать возможности скорейшего переезда в столицы.

Способов добиться разрешения на постоянное проживание в Москве или Санкт-Петербурге, где находились издательства и издатели, выходили литературные журналы и бурлила литературная жизнь с кружками, собраниями, различными обществами, было

немного: самый из них действенный — письменные прошения и ходатайства, подкрепленные серьезными рекомендациями.

И Достоевский не сидел сложа руки. За свое недолгое (четыре месяца) чемоданное ожидание переезда он написал и отправил из Твери по нужным адресам множество писем, которые должны были тронуть сердца и души высших чинов сочувствием к страдальцу. Необходимость жизни в столицах он объяснял — пусть с некоторыми эмоциональными преувеличениями — двояко: во-первых, нужда в консультациях столичных докторов по причине тяжкой болезни; во-вторых, литературный труд, который требует личных встреч с издателями, ибо от них зависит его писательская судьба.

Высокие лица Российской империи, к которым Достоевский дерзал обращаться, к счастью, пошли навстречу. Герой Крымской военной кампании инженер-генерал Э.И. Тотлебен, тверской губернатор граф П.Т. Баранов, его двоюродный брат министр двора граф В.А. Адлерберг, начальник Третьего отделения Е. И. В. канцелярии князь В.А. Долгоруков — все они приняли участие в судьбе бывшего каторжника, заслужившего высочайшее прощение. Достоевский послал прошение даже на имя императора Александра II Освободителя: «Я, бывший государственный преступник, осмеливаюсь повергнуть перед великим троном Вашим мою смиренную просьбу. Знаю, что я недостоин благодеяний Вашего императорского величества и последний из тех, которые могут надеяться заслужить Вашу монаршую милость. Но я несчастен, а Вы, государь наш, милосердны беспредельно. Простите меня за письмо мое и не казните Вашим гневом несчастного, нуждающегося в милосердии» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 386].

В конце ноября разрешение на жительство в Петербурге было получено. Но еще не дожидаясь ответа на прошение, 19 ноября Достоевский повторно написал князю В.А. Долгорукову о насущных причинах своей просьбы: «Я литератор, пишу в журналы и тем существую. В настоящее время, не имея ничего в виду, я решился издать выбор из прежних моих сочинений и должен сыскать издателя, то есть покупщика. Сделать же это мне необходимо лично. Действуя заочно, я могу много потерять, как уж случалось со мною не раз. А для меня в настоящем моем положении всякая денежная потеря весьма значительна; ибо в труде моем заключаются все средства к моему существованию» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 390].

Литературные дела Достоевского в этот момент одерживали победы и терпели поражения. Еще летом 1857-го, едва вышел Указ Правительствующего сената о возвращении Ф.М. права печататься, «Отечественные записки» за подписью «М-ий» опубликовали рассказ «Маленький герой». В марте 1859-го в «Русском слове» была напечатана повесть «Дядюшкин сон». Но с повестью «Село Степанчиково и его обитатели», на которую автор возлагал серьезные надежды, возникли неприятности.

Сначала повесть — как якобы слабую и требующую сокращений — возвратил журнал «Русский вестник», потребовав к тому же вернуть и аванс в 500 рублей. М.Н. Катков, редактор «Русского вестника», предложил за «Село Степанчиково» мизерный (унизительный!) гонорар в 50 рублей за лист, в то время как И.С. Тургеневу за «Дворянское гнездо» он платил по 400 рублей. Когда Достоевский дерзнул попросить 100 рублей за лист, Катков просьбу отклонил и повесть отверг. «Я очень хорошо знаю, — в сердцах писал Достоевский брату Михаилу, — что я пишу хуже Тургенева, но ведь не слишком же хуже, и наконец, я надеюсь написать совсем не хуже. За что же я-то, с моими нуждами, беру только 100 руб., а Тургенев, у которого 2000 душ, по 400? От бедности я *принужден* торопиться, а писать для денег, следовательно, *непременно портить*» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 325].

Еще нескладнее получилось с журналом «Современник»: рукопись «Села Степанчикова», переданную М.М. Достоевским Некрасову, тот в конце концов обидно возвратил.

Должна повторить однажды сказанное: «Казалось бы: кому как не “Современнику”, журналу демократического толка (таким он стал к исходу 1859 года), следовало поддержать бывшего каторжника, едва не поплатившегося жизнью за участие в тайном обществе? Кому как не “Современнику” полагалось бы распахнуть двери перед бедствующим писателем, пострадавшим за чтение письма Белинского к Гоголю? Ведь именно такой жест ожидался от Некрасова — но вышло иначе» [Сараскина, 2011, с. 332].

Поэт и мемуарист П.М. Ковалевский вспоминал подробности: «Никогда он [Некрасов] не ошибался в выборе рукописей: “читаться будет!” — скажет и напечатает. Смотришь, читают точно. Ошибся он один раз, зато сильно, нехорошо и нерасчетливо ошибся, с повестью Достоевского “Село Степанчиково”, которая была точно слаба, но

которую тот привез с собой из ссылки и которую редактор “Современника” уже по одному этому обязан был взять.

— Достоевский вышел весь. Ему не написать ничего больше, — произнес Некрасов приговор — и ошибся: Достоевский в ответ взял да и написал “Записки из Мертвого дома” и “Преступление и наказание”. Он только делался “весь”. Некрасову на этот раз чутье изменило» [Ковалевский, 1912, с. 276].

Достоевский был уверен, что «Село Степанчиково» — лучшее, что он до сих пор написал; и, к счастью, повесть вскоре начала печататься в ноябрьском номере «Отечественных записок» (автор будто предчувствовал — герой его повести, далекий от литературы полковник Егор Ростанев, говорит, обращаясь к племяннику: «“Отечественные записки”, и превосходное название, Сергей, — не правда ли? так сказать, всё отечество сидит да записывает... Благороднейшая цель! преполезный журнал! и какой толстый! Поди-ка, издай такой дилижанс! А науки такие, что глаза изо лба чуть не выскочат...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 135].

Достоевский читал (поглощал!) «Отечественные записки» с начала 1840-х, смотрел на журнал как на «Нестора русской журналистики» и боевое оружие, сражавшееся на всех литературных фронтах. И теперь А.А. Краевский, редактор «Отечественных записок», заплатил за многострадальную повесть гонорар из расчета 120 рублей за лист, весьма выручив автора, имевшего по приезде из сибирской ссылки всего 20 рублей на руках.

Взгляд «пренаивного» героя повести как будто советовал примериться к отечественным журналам и газетам — не только чтобы в них печататься, но чтобы и самому быть причастным к их изданию. «Какой из иностранных [журналов] — писал Пушкин в 1827 году, — превзойдет их — в глубокомыслии “Вестник Европы”, в учености “Северный архив”, в приятном разнообразии “Московский телеграф” и в прочих достоинствах “Сын отечества”, “Московский вестник”, “Северную пчелу” и другие. В чем, конечно, согласятся почтенные издатели “Вестника Европы”, “Северного архива”, “Московского телеграфа”, “Северной пчелы” и проч.» [Пушкин, 1936, т. 6, с. 50].

Пушкинское доброжелательное и приязненное отношение к отечественным журналам было вдохновительно; Достоевский, которому важно было вернуться в литературу после десяти лет вынужденного молчания с новым словом, капитальными мыслями и

большими идеями, вполне мог воспринимать пушкинские слова как обращенные к нему, младшему современнику, лично.

Дерзость и радость «первого шага»

Переезд в столицу на постоянное жительство одарил Достоевского хорошими новостями и яркими литературными впечатлениями. Во-первых, в конце января 1860-го вышло в свет его первое Собрание сочинений в двух томах, включившее многое до сих пор написанное [Достоевский, 1860][1]. Во-вторых, он стал постоянным посетителем кружка А.П. Милюкова при учено-литературном журнале «Светоч» («Свѣточъ» выходил в Санкт-Петербурге в 1860–1862 годах). В-третьих, принял участие в благотворительном спектакле «Ревизор» в пользу Литературного фонда — сыграл роль Почтмейстера Шпекина и имел немалый успех. В-четвертых, с воодушевлением принимал приглашения на литературные вечера. Возвращение в литературу, погружение (к счастью для него, недолгое!) в «литературную карусель», жажда окунуться в гущу событий стала для Достоевского желанной прелюдией к большим литературным делам.

Еще в Семипалатинске Ф.М. Достоевский получал письма от брата Михаила, где тот делился своими издательскими планами — и речь сначала шла о еженедельном журнале — политическом и литературном обозрении. «Твоя газета (Достоевский называл еженедельный журнал «газетой». — *Л.С.*), о которой ты мне писал, вещь премилая. У меня давно уже вертелась в голове мысль о подобном издании, но только чисто литературной газеты. Главное: литературный фельетон, разборы журналов, разборы хорошего и ошибок, вражда к *кумовству*, так теперь распространившемуся, больше энергии, жару, остроумия, стойкости — вот чего теперь надо! Я потому так горячо говорю это, что у меня записано и набросано несколько литературных статей в этом роде: наприм<ер>, *о современных поэтах*, *о статистическом направлении литературы,* о бесполезности

[1] См. содержание двухтомника: Т. I: «Бедные люди»; «Неточка Незванова»; «Белые ночи: сентиментальный роман (из воспоминаний мечтателя)»; «Честный вор: из записок неизвестного»; «Ёлка и свадьба: из записок неизвестного»; «Чужая жена и муж под кроватью (происшествие необыкновенное)»; «Маленький герой: из неизвестных мемуаров»; Т. II: «Дядюшкин сон. (Из Мордасовских летописей)»; «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного».

направлений в искусстве, — статьи, которые писаны задорно и даже остро, а главное, легко. Но только вот что: неужели ты будешь издавать газету? Ведь это дело нелегкое при фабрике-то? Смотри, брат» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 316].

Важно подчеркнуть, что Достоевский еще в ссылке тоже подумывал о подобном издании («давно уже вертелась мысль»). Эта мысль не оставит его и позже — ее след обнаружится в несохранившемся письме Достоевского из Твери к А.Н. Плещееву, отправленному в конце октября 1959-го, на которое Плещеев отвечал: «Вы говорите, что будете с братом издавать газету. Это дело; но если вы теперь не пустите программу и начнете газету после января, это будет величайший промах» [Литературный архив, 1961, т. 6, с. 262].

Однако замысел еженедельника («газеты»), по всей видимости, не слишком увлекал Достоевского. Авторы примечаний к истории создания братьями Достоевскими журнала «Время», утверждали: «Первоначальному скромному проекту “газеты” (т. е. еженедельника), Ф.М. Достоевский противопоставлял замысел журнала, способного конкурировать с “Отечественными записками” и “Современником”» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 204]. «Я уверен, например, — писал Достоевский брату в ноябре 1859-го из Твери, — что у нас с тобой гораздо больше и ловкости и способностей и знания дела (sic), чем у Краевского и Некрасова. Ведь это мужичье в литературе. А между прочим, они богатеют, а мы сидим на мели. <...> Нет, брат, надо подумать, да еще и серьезно; надо рискнуть и взяться за какое-нибудь литературное предприятие, — журнал например... Впрочем, об этом подумаем и поговорим вместе. Дело еще не ушло» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 376].

В Петербурге замысел еженедельника («газеты») окончательно уступил место решению издавать ежемесячный журнал. «Хочется нам что-нибудь сделать порядочное в литературе, какое-нибудь предприятие. Сильно мы заняты этим. Может быть, и удастся. По крайней мере, все эти задачи — деятельность, хотя только 1-й шаг. А я понимаю, что значит первый шаг, и люблю его. Это лучше скачков» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 10], — признавался Достоевский 3 мая 1860 года актрисе А.И. Шуберт, жене Степана Яновского.

«Предприятием» окажется задуманный братьями Достоевскими литературно-политический журнал, наподобие «Отечественных

записок»; при журнале планировалось иметь свой редакционный кружок.

П.М. Ковалевский, упрекавший Некрасова в «нехорошей ошибке» относительно «Села Степанчикова», связывал намерение Достоевского издавать журнал как раз с той самой ошибкой. «В судьбе Достоевского, разбитого каторгой, больного падучей болезнью, озлобленного, щекотливого и обидчивого, отсюда пошел поворот, надевший на весь остаток его жизни кандалы нужды и срочного труда... А он только что избавился от других кандалов. — Если так, решил он, — я заведу свой собственный журнал...» [Ковалевский, 1912, с. 277].

Но дело было не только и не столько в обиде на Некрасова, которого «торгашество обуяло» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 346][2]. Выгоды иметь «свой» журнал (при том что Ф.М., остававшийся после освобождения из ссылки под секретным надзором, официально не имел права именоваться редактором и издателем), были тем не менее очевидны: ведь он мог неофициально, без ущерба для самолюбия, иметь дело с первыми лицами литературы, приглашая их быть «у него» авторами. И сам он, Достоевский, имея «свой» журнал, может сколь угодно часто публиковать свои вещи, независимо от чужих вкусов и настроений.

Это был бы свой причал, родной дом — желанная, благословенная свобода. Он верил в «великость» *литературного дела и делания* и рвался в журналистику, добиваясь открытой трибуны и прямой, без посредников, связи с читателем. Таков был упоительный момент жизни Достоевского, когда он почти не чувствовал различий между журналистикой и художественной работой и не мог смотреть на статью для журнала как на второстепенную, неглавную работу.

Н.Н. Страхов, сотрудничавший с писателем с 1861 года, утверждал: «Федор Михайлович любил журналистику и охотно служил ей, разумеется ясно сознавая, что́ он делает и в чем отступает от строгой формы мысли и искусства. Он с молодости был воспитан на

[2] См.: «Некрасов — чуткое животное, — негодовал Достоевский. — Узнав историю с “Вестником” и зная, что я, приехав из Сибири, истратился, нуждаюсь, — как не предложить такому пролетарию сбавку цены? Непременно согласится! — думают они. Он <...>, зная наверно, что я в ожидании и уверенности денег загрязну в нужде еще более и соглашусь, наверно на всё, что мне ни дадут, — были бы хоть какие-нибудь деньги! <...> Современники нарочно не поддержат меня, именно чтоб я и вперед брал не много. Подлецы!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 346–347].

журналистике и остался ей верен до конца. Он вполне и без разделения примыкал к той литературе, которая кипела вокруг него, не становился никогда в стороне от нее. Обыкновенное его чтение были русские журналы и газеты. Его внимание было постоянно устремлено на его собратий по части изящной словесности, на всякие критические отзывы и об нем самом и об других. Он очень дорожил всяким успехом, всякою похвалою, и очень огорчался нападками и бранью. Тут были его главные умственные интересы, да тут же были и его вещественные интересы» [Страхов, 1883, с. 218–219].

Начало 1860-х для многих пишущих людей, чутких к общественным переменам, было временем больших надежд и больших иллюзий. По слову идеолога революционного народничества П.Н. Ткачева, начавшего свою литературную деятельность как раз в журнале «Время» (1862, № 6), «каждый живой человек восчувствовал непреодолимую потребность, *как можно скорее* “высказаться”, как можно скорее поделиться с своими ближними запасом мыслей и чувств, накопившихся в глубоких тайниках его души в тяжелые, бесконечные дни его “*обязательного молчания*”» [Ткачев, 1940, с. 223].

Градус общественных ожиданий был осознан автором-дебютантом «Времени» поразительно точно. «Каждый хотел сказать *свое* слово, внести свою лепту в общую сокровищницу общественного сознания. Все заговорили разом, заговорили даже немые и косноязычные. Все сгорали желанием поскорее *опростаться* от накопившихся и наболевших в глубине души мыслей, вопросов, сомнений... Журналы плодились, писатели размножались, как грибы после дождика. В читателях тоже не было недостатка. *Спрос* на умственную пищу, на литературный труд возрастал не по дням, а по часам, и едва мог удовлетвориться *предложением*, несмотря на то, что литературный рынок завален был товарами, стекавшимися к нему со всех концов, со всех углов и захолустьев нашего обширного отечества. Литература стала какою-то насущною потребностью всякого мыслящего человека; она приковала к себе все его внимание и поглощала все его интересы. Поистине, это был *медовый месяц* нашей журналистики» [Ткачев, 1940, с. 224].

С такой же непреодолимой потребностью, с такой же страстью, а еще и с волнующим, почти лихорадочным ощущением «тайны первого шага» устремился Достоевский к реальной возможности публично высказаться — «свое слово», «своя лепта» смогли вскоре воплотиться в программном «Объявлении о подписке на журнал

“Время” на 1861 год» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 35, 229]. Текст публиковался с подписью «Редактор М. Достоевский», но написан был «Ф. Достоевским» и напечатан в сентябре 1860 года в главных столичных газетах.

Редакционные «Объявления» как особый жанр

Вообще-то «Объявления» (редакционные оповещения о подписке на газету или журнал, анонсы новых изданий и т. п.) обычно представляли собой короткий, лаконичный, почти что технический текст с набором самых необходимых сведений: название, направление, ракурсы, рубрики, авторы, периодичность, распространение, цена экземпляра, адреса магазинов и т. п.

Так, «Всякая всячина», первый русский сатирический журнал, стартовавший 1 января 1769 года (издателем которого негласно была императрица Екатерина II; помогал ей статс-секретарь Г.В. Козицкий), взяла курс на просвещенный абсолютизм и должна была способствовать формированию общественного мнения в России. В «улыбательной», дружеской манере журнал намеревался говорить о нравах, осуждать корысть, суеверия, страсть к слухам, зависть, невоспитанность, слепое следование моде, дурные привычки. Обличая пороки, журнал не затрагивал отдельных лиц и конкретные недостатки государственного и социального строя России[3].

Альтернативные «Всякой всячине» журналы отвергали манеру хвалить хорошее и лишь изредка говорить о плохом — напротив, настаивали на своем праве обличать и высмеивать. Хорошо известная полемика между «Всякой всячиной» и журналом «Трутень» Н.И. Новикова обошлась ему слишком дорого...

Журналы XIX столетия — «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Современник» и др. — составляли свои «Объявления» в задиристом тоне, с критикой конкурентов и упреками в нечестных приемах погони за читателями.

И был хорошо известен пушкинский лаконичный образец жанра «Объявлений» — «Программа “Современника”, представленная в С.-Петербургский Цензурный комитет».

[3] Об издательской судьбе «Всякой всячины» и ее журнальных оппонентах, о полемике «Всякой всячины» и журнала Н.И. Новикова «Трутень» см., напр.: [Западов, 1979]; [Минасян, 2016].

Записка малой (даже сверхмалой, всего 62 слова) формы, поданная Пушкиным, 10 марта 1836 года была рассмотрена в указанном ведомстве.

«Журнал под названием *“Современник”* выходит каждые три месяца по одному тому.

В нем будут помещаться стихотворения всякого роду, повести, статьи о нравах и тому подобное; (оригинальные и переводные) критики замечательных книг русских и иностранных; наконец, статьи, касающиеся вообще искусств и наук.

Цена за годовое издание 25 р. асс, с пересылкою 30 р. асс.

А. Пушкин» [Пушкин, 1936, т. 6, с. 472].

Программа пушкинского «Современника» предоставляла обязательный минимум сведений, необходимых для характеристики издания: название, предназначение, периодичность, жанровое и языковое разнообразие, содержание. Словосочетания «в самом общем виде»; «всякого роду» и «вообще наук и искусств» избавляли заявителя от излишней конкретизации, слово «замечательных» давало гарантию качества рецензируемых книг. Указывалась цена, предлагалась услуга по пересылке единицы журнала, включенная в стоимость подписки. В целом — это был образец точности, лаконичности, предусмотрительности.

Но уже в третьем номере «Современника» за 1836 год Пушкин счел необходимым выступить с редакционными замечаниями.

«Издатель “Современника” не печатал никакой программы своего журнала, полагая, что два слова: *литературный журнал* — уже заключают в себе достаточное объяснение.

Некоторые из журналистов почли нужным составить программу нового журнала. Один из них объявил, что “Современник” будет иметь целию — уронить “Библиотеку для чтения”, издаваемую г. Смирдиным; в “Северной же пчеле” сказано, что “Современник” будет продолжением “Литературной газеты”, издаваемой некогда покойным бароном Дельвигом.

Издатель “Современника” принужден объявить, что он не имеет чести быть в сношении с гг. журналистами, взявшими на себя труд составить за него программу, и что он никогда им того не поручал <...>.

Обстоятельства не позволили издателю лично заняться печатанием первых двух нумеров своего журнала; вкрались некоторые

ошибки, и одна довольно важная, происшедшая от недоразумения: публике дано обещание, которое издатель ни в каком случае не может и не намерен исполнить — сказано было в примечании к статье: “Новые книги”, что книги, означенные звездочкою, будут со временем разобраны. В списке вновь вышедшим книгам звездочкою означены были у издателя те, которые показались ему замечательными или которые намерен он был прочитать; но он не предполагал отдавать о всех их отчет публике: многие не входят в область литературы, о других потребны сведения, которых он не приобрел» [Пушкин, 1978, с. 358–359].

Окажется, что публиковать Программу журнала было все же необходимо, и Пушкин на ходу исправил свою ошибку; сверхмалая Записка была недостаточна, и издателю пришлось подробнее объясняться с читателями и подписчиками.

Несомненно, эти издательские тонкости были учтены продолжателями журнала «Современник» после Пушкина.

В «Объявлении редакции “Современника” 1846–1847 гг.» говорилось:

«“Современник”, основанный А.С. Пушкиным, а впоследствии с высочайшего соизволения перешедший в распоряжение П.А. Плетнева, с 1847 года подвергается совершенному преобразованию. Редакция “Современника”, с разрешения господина министра народного просвещения, переходит к профессору СПб. университета А.В. Никитенко.

Издание же сего журнала, по взаимному согласию и условию с прежним издателем и редактором, приняли на себя И.И. Панаев и Н.А. Некрасов.

Заготовив предварительно значительное количество материалов и получив согласие на участие в “Современнике” многих известных русских ученых и литераторов, редактор и издатели в то же время нашли нужным значительно увеличить объем журнала.

“Современник” с 1847 года будет издаваться ежемесячно книжками от 20 до 25 печатных листов в большую осьмушку. Таким образом, годовое издание “Современника” будет заключать в себе от 250 до 300 печатных листов. Книжки будут выходить аккуратно 1-го числа каждого месяца и печататься на хорошей бумаге в одной из лучших петербургских типографий.

В “Современнике” с 1847 года будут участвовать следующие ученые и литераторы <...>» [«Объявления редакции “Современника”», 1846–1847].

Далее в алфавитном порядке следовал список авторов из 33 имен, начиная с В.Г. Белинского и заканчивая И.С. Тургеневым. Среди авторов нового «Современника» был назван и Ф.М. Достоевский.

Но когда спустя тринадцать лет Ф.М. сам окажется в роли издателя-дебютанта, пусть неофициального, подобное «Объявление» в качестве образца ему не пригодится — в нем ему будет и тесно, и узко, и неподвижно.

Страсти по «Зубоскалу»: «Смеяться над всем!»

Ведь еще в 1845-м, в пору своих головокружительно счастливых отношений с Н.А. Некрасовым и В.Г. Белинским, провозгласившими автора «Бедных людей» «новым Гоголем», Достоевский написал для юмористического альманаха «Зубоскал» (литературный проект Некрасова) свое первое «Объявление» — и оно тут же было опубликовано в «Отечественных записках» «в Разных известиях», то есть в журнальной рубрике «Разное» (1845, № 11). «На днях я был без гроша, — увлеченно рассказывал Ф.М. брату Михаилу. — Некрасов между тем затеял “Зубоскала” — прелестный юмористический альманах, к которому объявление написал я. Объявление наделало шуму; ибо это первое явление такой легкости и такого юмору в подобного рода вещах. <...> За него взял я 20 руб. серебром» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 115–116].

Месяцем раньше (8 октября 1845) Достоевский написал брату о замысле «Зубоскала» и о его издателе содержательнее и подробнее: «Некрасов аферист от природы, иначе он не мог бы и существовать, он так с тем и родился — и посему в день же приезда своего, у меня вечером, подал проект *летучему маленькому альманаху*, который будет созидаться посильно всем литературным народом, но главными его редакторами будем я, Григоров<ич> и Некрасов. Последний берет издержки на свой счет. Альманах будет в 2 печат<ных> листа и выходить будет *один раз* в две недели, 7-го и 21-го каждого месяца. Название его “Зубоскал”; дело в том, чтобы острить и смеяться над всем, не щадить никого, цепляться за театр, за журналы, за общество, за литературу, за происшествия на улицах, за выставку, за газетные

известия, за иностранные известия, словом, за всё, всё это в одном духе и в одном направлении. Начнется он с 7 ноября. Составился он у нас великолепно» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 113–114].

Далее шел перечень статей и материалов, уже приготовленных для альманаха, а также обещанных ему (Некрасов, Эжен Сю, Шевырев, Кукольник, Григорович и др.).

«Я буду писать “Записки лакея о своем барине” и т. д.» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 114], — сообщал Ф.М. брату и о своем замысле.

Что же это было за «объявление, наделавшее шуму»?

Во-первых, оно напрямую обращалось к «господам благовоспитанным читателям» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 5].

Во-вторых, предпринималась попытка выяснить самый важный вопрос — над кем, над чем, как и зачем можно и нужно смеяться.

В-третьих: в качестве образцов насмешки «над всем» Достоевский привел образец анекдота — «Пушкин и ящерицы»: «Лекция *Шевырева* о том, как гармоничен стих Пушкина, до того, что когда он был в *колизее* и прочел двум дамам, с ним бывшим, несколько стансов из *Пушкина*, то все *лягушки и ящерицы, бывшие в колизее, сползлись его слушать*. (Шевырев читал это в Москов<ском> университете)» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 114, 428].

В-четвертых, планировалось «смехом без пощады» больно задеть (зацепить) и славянофилов: «Потом последнее заседание *славянофилов*, где торжественно докажется, что Адам был славянин и жил в России, и по сему случаю покажется вся необыкновенная важность и польза разрешения такого великого социального вопроса для благоденствия и пользы всей русской нации» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 114, 428].

В-пятых, разъяснялось название альманаха — почему «Зубоскал»? кто такой «Зубоскал»? зачем нужен «Зубоскал»?

В-шестых, назывался эпиграф издания. «Эпиграфом берутся знаменитые слова *Булгарина* из фельетона “Северной пчелы”, что “мы готовы умереть за правду, не можем без правды“ и т. д., и подпишет Фаддей Булгарин» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 113, 428].

Пускаясь в пространные объяснения, что́ есть «Зубоскал», Достоевский неожиданно и «без предупреждения» **взламывал образцы «объявлений»** (как опытный книгочей, он их видел во множестве разных изданий) и широко раздвигал рамки традиционного жанра. И получалось у него уже не техническое (служебное)

«Объявление», а нечто совершенно другое: **внезапно начинал жить своей жизнью воображаемый художественный персонаж: *человек-альманах*.**

«Да и как не полюбить его, господа! *Зубоскал* — малый редкий в своем роде, единственный, — малый добрый, простой, незатейливый и, главное, с весьма небольшими претензиями. Ради этого одного обстоятельства, что он человек без претензий, ради этого одного он уже достоин всякого уважения. <...> Представьте себе человека еще молодого, подбирающегося, впрочем, к средним годам, веселого, бойкого, радостного, шумливого, игривого, крикливого, беззаботного, краснощекого, кругленького, сытненького, так что при взгляде на него рождается аппетит, лицо улыбкою расширяется, и даже самый солидный человек, очерствелый на службе человек, проведший, например, целое утро в канцелярии, проголодавшийся, желчный, рассерженный, осипший, охрипший, и тот, спеша на свой семейный обед, и тот, при взгляде на нашего героя, просветлеет душою и сознается, что можно весело этак на свете пожить и что свет не без радостей» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 6].

Достоевский с веселым азартом придумывает «внезапному» персонажу завидную биографию: москвич, университетское образование получил в Петербурге, недолго увлекался наукой и искусством, после — и тоже ненадолго — засел в канцелярию и... как-то неожиданно разбогател. Праздношатающийся фланёр (фр. flâneur, «гуляющий»), «заложив руки в карманы, ходит посвистывая и живет (извините, господа!) для себя самого», проныра, неутомимый наблюдатель всего что ни есть любопытного (театры, балы, клубы, выставки, аукционы, литературные собрания, Невский проспект и глухие закоулки Петербурга), завел обычай везде являться с блокнотом, производить заметки, наблюдения, признания [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 7].

«Он не брезгает ничем. Он везде с своим карандашом и лорнетом и тоненьким, сытненьким смехом. (Незаметно для читательского глаза проныра с блокнотом и карандашом волшебным образом превращается в альманах с известным направлением и характером. — *Л.С*). А вот и еще одно достоинство “Зубоскала”: первое дело и главнейшее дело у него — правда. Правда прежде всего. “Зубоскал” будет отголоском правды, трубою правды, будет стоять день и ночь за правду, будет ее оплотом, хранителем, и особенно теперь, когда, с недавнего времени, правда ему страх как понравилась. Впрочем,

он иногда и приврет; отчего же не приврать? Он и приврет иногда — но только умеренно» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 8].

Правда пополам с враньем? Пропорция правды и вранья изменчива и в каждом случае другая? Какими могли быть перспективы у такого издания? Кажется, очень небольшие — не столько из-за вранья, сколько из-за правды.

Наконец, «Объявление» вспомнило, что необходимо сообщить и «служебные» сведения: содержание первого номера, жанры заготовленных произведений, количество и сюжеты иллюстраций, цена номера, адреса книжных магазинов, где альманах будет продаваться.

«В конце объявления, — замечает современный исследователь, — Достоевский “по-гоголевски” вводит тему денег — с помощью долгих конфузливых оговорок и заминок, многочисленных многоточий и риторических вопросов. В целом “Зубоскал” действительно производит впечатление произведения, написанного “на одном дыхании”, — это энергичное и задорное объявление, которое не могло не вызвать настороженного отношения цензоров к планируемому изданию» [Загидуллина, 2008, с. 213–214].

Усилия Достоевского, составившего «нашумевшее» «Объявление», не помогли альманаху — скорее, напротив: «Зубоскал» был запрещен цензурой, «по обстоятельствам, не зависящим от редакции» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 214].

Д.В. Григорович вспоминал, что Некрасов привлек его к участию в «Зубоскале» на роль одного из редакторов, и он, Григорович, написал предисловие, приготовил заглавную виньетку, но альманах был запрещен до появления первого выпуска. «Одна неосторожная фраза в объявлении: “«Зубоскал» будет смеяться над всем, что достойно смеха”, — послужила поводом к остановке издания. Но Некрасов был человек упорный, настойчивый; запрещение “Зубоскала” не охладило его издательскую деятельность. Вскоре придумал он новую книжку: “Первое апреля”. Я снова написал к ней предисловие и небольшой рассказ “Штука полотна”» [Григорович, 1961, с. 81–82].

Григорович безошибочно уловил дух альманаха, каким его предполагал делать Некрасов и каким этот замысел воспринял Достоевский: *острить и смеяться над всем, не щадить никого, цепляться за всё* (этих слов не было в тексте «Объявления», но они стояли в выше процитированном письме Достоевского к брату и были угаданы Григоровичем).

Но, быть может, цензура насторожилась, усмотрев в громогласных и напористых обязательствах «Объявления» говорить «правду и одну только правду» скрытую опасность? И не захотела заметить, что эта т. н. правда будет преподноситься с «маленьким привкусом вранья»? Предположила, что Некрасов хочет протащить в печать обличительное издание?

Факт тот, что в 1845-м «цепляться за всё и не щадить никого» у Некрасова и Достоевского не получилось.

Пятнадцать лет спустя: «первый шаг» для второго «Объявления»

«Зубоскал» явился первым программным «Объявлением», которое сочинил Достоевский, необычайно расширив полномочия объявителя и раздвинув рамки, казалось бы, стандартного сочинения малого жанра.

«Объявление» о подписке на журнал «Время» стало вторым опытом писателя. И с первых же строк стало понятно, что автор снова не собирается придерживаться ни рамок, ни стандартов.

Но он совсем не планировал повторяться — то есть *острить и смеяться над всем, не щадить никого, цепляться за всё.* Теперь, пятнадцать лет спустя, ему больше не хотелось «зубоскалить», и он не допускал мысли, что снова заговорит метафорами, и «сметафорит так, что будет совершенно похоже на правду» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 8]. Прежним оставался только прием раздвигания границ жанра, но не содержание, не настроение, не цель выказывания. И уж конечно, не будет во втором «Объявлении» анекдотов на тему «Пушкин и ящерицы», как не будет и славянофильских «открытий» вроде «Адам — славянин и жил в России».

Второе «Объявление» создавалось как пламенный литературный манифест, даже, может быть, как воззвание или проповедь — оно должно было стать *таким* словом, которое произносится с высокой трибуны, громко, принародно.

«Прежде чем мы приступим к объяснению, почему именно мы считаем нужным основать новый публичный орган в нашей литературе, скажем несколько слов о том, **как мы понимаем наше время и именно настоящий момент нашей общественной жизни**. Это послужит и к уяснению духа и направления нашего журнала» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 35].

В «Воспоминаниях о Федоре Михайловиче Достоевском» Н.Н. Страхов скажет: «Это объявление заслуживает величайшего внимания. Без сомнения, оно было старательно обдумано и обработано Федором Михайловичем и, очевидно, оно содержит некоторые мысли и стремления, характеризующие всю его дальнейшую деятельность» [Страхов, 1883, с. 194].

Но это было не только изложение «некоторых мыслей и стремлений», пусть даже самых важных для автора — это был еще и текст высокого напряжения, переходящий в иных местах в ритмическую прозу.

«Теперь уже не тысячи, а многие миллионы русских войдут в русскую жизнь, внесут в нее свои свежие непочатые силы и скажут свое новое слово. Не вражда сословий, победителей и побежденных, как везде в Европе, должна лечь в основание развития будущих начал нашей жизни. Мы не Европа, и у нас не будет и не должно быть победителей и побежденных» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 35–36].

Автор научной монографии о журнале братьев М.М. и Ф.М. Достоевских «Время», В.И. Нечаева, писала: «Не оспаривая принадлежности “Объявления” Ф.М. Достоевскому, укажем только, что до его появления нам не известно ни одно его высказывание с идеями о народности и национальности в духе “Объявления”, хотя в письмах из Сибири он несколько раз свидетельствовал о своих мыслях в этом направлении — “патриотическая” статья о России и т. п.» [Нечаева, 1972, с. 40].

Не стану останавливаться на значении кавычек при слове «патриотическая» — они могут говорить как о жанре статьи, так об отношении к ее содержанию.

Тем не менее Достоевский писал о реформах Петра Великого, о колоссальной цене, которую народ за них заплатил, как раз с откровенно *патриотических* позиций. Автор «Объявления» преклонялся перед русским народом, оставшимся один на один с реформами, которых не понимал, чуждался и ощущал, что они ему не впору, не по его мерке. И все же: народ, разойдясь с реформами, оставшийся «без вожатаев на одни свои силы», «не пал духом. Он неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее с чрезвычайными, судорожными усилиями, потому что был один и ему было трудно. Он шел в темноте, но энергически держался своей особой дороги. Он вдумывался в себя и в свое положение, пробовал создать себе воззрение, свою философию, распадался на таинственные уродливые

секты, искал для своей жизни новых исходов, новых форм. Невозможно было более отшатнуться от старого берега, невозможно было смелее жечь свои корабли, как это сделал наш народ при выходе на эти новые дороги, которые он сам себе с таким мучением отыскивал» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 36].

Несколько раз, настойчиво, Достоевский зафиксирует в «Объявлении» мысль, может быть, обидную, но предельно честную: «Все последовавшие за Петром узнали Европу, примкнули к европейской жизни и не сделались европейцами. Когда-то мы сами укоряли себя за неспособность к европеизму. Теперь мы думаем иначе. Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных, — точно так, как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 36].

Это было предельно искреннее обращение писателя к своим будущим читателям в связи с фактами исключительной важности, как он их понимал: русские не могут быть европейцами и не могут втиснуть себя в одну из западных форм жизни. «Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 36].

Кто бы мог ожидать, что в «Объявлении» об издании еще одного, на сторонний взгляд, рядового литературного журнала, автор уйдет столь далеко от служебной миссии программного текста? Кто бы мог вообразить, что он, автор, во-первых, «*с благоговением*» предугадает общечеловеческий характер будущей деятельности народа и, во-вторых, сформулирует основополагающую идею народной жизни — *русскую идею*?!

Она, *русская идея*, «может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, всё враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 37].

Спустя двадцать лет, в легендарной «Пушкинской речи», Достоевский фактически повторит выработанную для «Объявления» формулу. В.А. Туниманов, составитель примечаний к тексту «Объяв-

ления», комментируя мысль «русской идеи», справедливо заметит: «Эта мысль, впервые сформулированная в “Объявлении”, будет многократно развиваться в художественных произведениях и публицистике, вплоть до Пушкинской речи» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 232].

Ф.М. Достоевский жаждал примирения, жаждал признания Европой прав русских на самобытность и отдельность. Он опровергал мнения иностранцев, будто русский народ — это люди без отечества; он утверждал, что «способность отрешиться на время от почвы, чтоб трезвее и беспристрастнее взглянуть на себя, есть уже сама по себе признак величайшей особенности; способность же примирительного взгляда на чужое есть высочайший и благороднейший дар природы, который дается очень немногим национальностям» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 37].

Горячее желание автора «Объявления» откровенно высказаться о наболевшем и достучаться до читателей воплотилось в патетический слог, движимый высокой страстью. «Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых. Недаром заявили мы такую силу в самоосуждении, удивлявшем всех иностранцев» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 37].

Он настойчиво призывал к скорейшему воссоединению цивилизации с народным началом. «Соединение во что бы то ни стало, несмотря ни на какие пожертвования, и возможно скорейшее, — вот наша передовая мысль, вот девиз наш» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 37].

В проповеди Достоевского — а первая часть «Объявления» и звучала как проповедь — утверждалось, что нужные шаги к сближению просты и доступны: грамотность и образование. «Распространение образования усиленное, скорейшее и во что бы то ни стало — вот главная задача нашего времени, первый шаг ко всякой деятельности» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 37].

Надежды Достоевского на признание Европой законных прав русских на самобытность, выраженные восторженно, художественно, высоким стилем и слогом, выглядели как романтическая мечта, почти как утопия. Может быть, он и сам это чувствовал — не зря вторая часть «Объявления» резко меняла тональность, стилистику и градус поэтической взволнованности. Голос автора «Объявления»

обретал вполне реалистическую интонацию и яркую критическую направленность.

Он резко осуждал журналистику «за добровольную зависимость, за подначальность литературным авторитетам, за продажность — пусть не за деньги, а за страх прослыть глупцом перед авторитетами. «Золотая посредственность иногда даже бескорыстно трепещет перед мнениями, установленными столпами литературы, особенно если эти мнения смело, дерзко, нахально высказаны» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 38].

Неофициальный редактор нового, еще не вышедшего журнала, навлекал на себя неприязнь, гнев, а может, и ненависть многих, кого задевали обвинения. «Критика пошлеет и мельчает. В иных изданиях совершенно обходят иных писателей, боясь проговориться о них. Спорят для верха в споре, а не для истины. Грошовый скептицизм, вредный своим влиянием на большинство, с успехом прикрывает бездарность и употребляется в дело для привлечения подписчиков. Строгое слово искреннего глубокого убеждения слышится всё реже и реже. (Замечу: первая часть «Объявления» как раз и была таким строгим словом. — *Л.С.*). Наконец, спекулятивный дух, распространяющийся в литературе, обращает иные периодические издания в дело преимущественно коммерческое, литература же и польза ее отодвигаются на задний план, а иногда о ней и не мыслится» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 38].

Автор «Объявления» обещал, что его журнал будет независим от литературных авторитетов и станет самым смелым обличителем литературных странностей своего времени. Как видим, во второй части «Объявления» не осталось и следа от идеи безусловного примирения.

Два лика издателя — два образа журнала

«Объявление» рискнуло публично обнажить два лика издателя.

Первый — романтик с высокой утопической мечтой о всеобщем примирении и — тоже с утопической — надеждой, что Европа, наконец, примет русских в свои объятия и признает за ними их законное право на самобытность и суверенность. Ради этого он, условный издатель «Времени», и будет трудиться — не покладая рук, не считаясь с препятствиями и кознями противников.

Второй — реалист, испытавший много страданий и боли, многажды битый, но сознающий силу своего слова, острого как бритва, готовый клеймить и обличать. «Мы не побоимся иногда немного и “пораздразнить” литературных гусей; гусиный крик иногда полезен: он предвещает погоду, хотя и не всегда спасает Капитолий» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 39].

Издатель-реалист обещал: «Оставляя в стороне всякие личности, обходя молчанием всё посредственное, если оно не вредно, “Время” будет следить за всеми сколько-нибудь важными явлениями литературы, останавливать внимание на резко выдающихся фактах, как положительных, так и отрицательных, и без всякой уклончивости обличать бездарность, злонамеренность, ложные увлечения, неуместную гордость и литературный аристократизм — где бы они ни являлись» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 39].

А.Ф. Кони, лично слышавший выступление Ф.М. Достоевского на торжественном открытии в Москве памятника А.С. Пушкину — «Пушкинскую речь», — вспоминал: «Речь Достоевского в чтении не производит и десятой доли того впечатления, которое она вызвала при произнесении» [Пушкинская речь Ф.М. Достоевского, 2024, с. 55].

Нет свидетельств, что Достоевский когда-либо читал вслух свое «второе» «Объявление», но если все же читал (а читать, скорее всего, он мог только брату Михаилу), то впечатление от услышанного тоже наверняка было бы немалое.

...И вот вышел первый номер журнала «Время». Идя след в след за первым издателем «Современника», А.С. Пушкиным, редакция «Времени»[4], торопилась объясниться с читателем. «Мы не могли еще в нем (в первом номере журнала. — *Л.С.*) разъяснить вполне основную мысль нашу. Осветить все ее стороны, оправдать в обществе ее потребность и жизненность можно только целым годом или даже годами издания журнала. Мы веруем только в одно — что наша мысль отзывается на потребности общества» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 115].

Редакция обещала следить за движением всех современных идей и открыть в будущих номерах отдел для разбора и беспристрастной

[4] По мнению комментаторов Полн. собр. соч.: 30 т., участие Ф.М. Достоевского в составлении заметки «От редакции» было решающим. См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 306].

оценки «всех тех ходячих идей, современных предположений и вопросов, которые появятся в других русских журналах» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 36].

Но то бесподобно горячее чувство, с каким была написана первая часть «Объявления», здесь уже не повторилось — оно осталось в тексте «первого шага», а дважды «первые шаги» не повторяются. Редакция уверяла, что намерена не отказываться от споров и полемики, и видела скандальность «только в умышленном намерении оскорбить личность, в заносчивости авторитетов, в бесстыдной лжи перед публикой, в обличении не для пользы общества, а единственно для личного оскорбления обличаемого» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 116].

Редакция намеревалась подобные действия обличать, не жалея сил.

Эпоха «Времени» и время «Эпохи». «Гражданин»

Все следующие «Объявления» — о подписке на журнал «Время» на 1862-й и на 1863-й годы, об издании нового ежемесячного журнала «Эпоха» — были наполнены объяснениями с благодарными читателями, а также полемикой с недоброжелателями: с рутинными крикунами, доктринерами-теоретиками, кабинетными изучателями западных воззрений, прогрессистами. Серьезные усилия были потрачены на разъяснения, что́ есть *почва*, что́ есть *направление*.

Кстати, острые стрелы предназначались не только противникам, но и в свой собственный огород: «Мы и *русскую*-то нашу землю любим как-то условно, по-книжному. Мы приучились наконец к тому, что нам уж ни до чего дела нет. Мы так обленились, что привыкли к тому, чтоб за нас всё другие делали, а нам уж подавали готовое, хоть и нехорошо приготовленное, но готовое. Зато самолюбия, желчи в нас накопилось бездна; немудрено — сидячая жизнь! Справьтесь с медициной. Мы жаждем практики и сердимся лежа за то, что у нас ее нет. Может быть, если б умели любить, то нашли бы себе, пожалуй, и практику <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 148].

Редакция стремилась в конце каждого подписного года подводить итоги года прошедшего — и гордилась, что публика «отозвалась на прошлогоднее объявление наше (то есть на «Объявление»-1861 — *Л.С.*) и тем укрепила в нас уверенность, что идея, во имя которой мы предприняли наш журнал, — справедлива. Не в похвальбу себе

говорим, что поддержка, оказанная нам публикой, была в размерах, давно уже неслыханных в нашей журналистике. <...> Если публика и оказывала нам свое внимание до конца, до последней книжки, выданной нами, то относим это к тому, что она верит в честность и искренность нашей идеи; а это главное, что нам нужно, и веры ее мы не обманем» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 147].

Кроме интонаций разъяснительных, «Объявления» на 1862-й и на 1863-й годы были полны интонаций извиняющихся — за резкость в споре и излишнюю самонадеянность в отстаивания своей позиции. Но на чем редакция (в лице Ф.М.) стояла твердо, так это на отношении к литературе и ее значении. «А ведь теперь литература есть одно из главнейших проявлений русской сознательной жизни. **К нам почти всё привилось извне, всё досталось нам даром, начиная с науки до самых обыденных жизненных форм; литература же досталась нам собственным трудом, выжилась собственною жизнью нашей**. Оттого-то мы и ценим и любим ее. Оттого-то мы и надеемся на нее» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 150].

Однако устранить полемическую «резкость» журналу решительно не удалось. Продолжая отстаивать свое направление, редакция фиксировала, что все нападки на журнал вызваны как раз этим направлением, которое отстаивает идеалы народности — их-то как раз оппоненты и отказывались понимать. Редакция признавалась, что ей издавать журнал труднее, чем кому-нибудь. «Мы вносим новую мысль о полнейшей народной нравственной самостоятельности, мы отстаиваем Русь, наш корень, наши начала. Мы должны говорить патетически, уверять и доказывать. Мы должны выказать идеал наш и выказать в полной ясности» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 209].

Редакция вновь и вновь должна была разъяснять суть своего направления и свое отличие от направления т. н. «обличителей». «Им стоит только обличать, нападать и свистать, чтоб быть всеми понятыми, часто не давая отчета, во имя чего они обличают, нападают и свищут. Боже нас сохрани, чтоб мы теперь свысока говорили об обличителях. Честное, великодушное, смелое обличение мы всегда уважаем, а если обличение основано на глубокой, живой идее, то, конечно, оно нелегко достается. Мы сами обличители; ссылаемся на журнал наш за все это время. Мы хотим только сказать, что обличителю легче найти сочувствие. Даже разномыслящие и не совсем

согласные с обличителем готовы примкнуть к нему ради обличения» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 209].

«Объявления от редакции» журнала «Время» (на 1861, 1862, 1863 годы) и «Объявления» об издании нового ежемесячного журнала «Эпоха» (на 1864 год), рассмотренные в совокупности, являют собой в высшей степени драматическую картину редакторства Ф.М. Достоевского, пусть неофициального, но всегда им желанного, вымечтанного, доставившего ему как много счастья, так и много тягостных разочарований, к тому же чрезвычайно осложненную горестной кончиной старшего брата, М.М. Достоевского. От утопической мечты и великих надежд на ее осуществление ко многим объяснениям с подписчиками и оправданиям перед ними, от проповеди русской идеи к признанию банкротства — таков был первый опыт неформальной издательской деятельности Ф.М. Достоевского.

«При помощи родного брата Михаила Михайловича, — вспоминал П.М. Ковалевский, считавший затею братьев Достоевских с журналами тяжелой ошибкой, — собрал он [Ф.М.] кое-какие средства: взял на себя отдел полемики: нападал, отбивался, грызся и грыз; но положил в это дело и свое здоровье и последние средства свои и брата (человека семейного), остался за барьером с долгами, с смертельным недугом, нажитым, в Сибири, развившимся в редакции. Он сердился, а его противники смеялись, — и смех победил. Его журнал “Эпоху” Салтыков прозвал “юбкой”, а членов редакции “стрыжами”; сам Некрасов поместил в “Свистке” несколько смешных куплетов на счет “Сухих туманов” и “Жителей луны”, но целым месяцам населявших книжки журнала» [Ковалевский, 1912, с. 278].

Замечу: П.М. Ковалевский, присуждая «творческую победу» не журналам братьев Достоевских, а смеху над ними критиков, противоречил себе: реплика Некрасова: «Достоевский кончился весь» потерпела поражение в споре о значении журналов, а реплика Ковалевского: «он только делался “весь”» — выиграла. И в самом деле: в журнале «Время» вышли: роман «Униженные и оскорбленные» с посвящением М.М. Достоевскому (1861); «Записки из Мертвого дома» (1862; частично были опубликованы в еженедельной газете «Русский мир» (1860–1861)); «Ряд статей о русской литературе» (1861), «Скверный анекдот» (1862); «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863); «Эпоха» поместила «Записки из подполья» (1864) и рассказ «Крокодил» (1865).

«Мой “Мертвый дом” сделал буквально фурор, и я возобновил им свою литературную репутацию» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 115], — писал Достоевский четыре года спустя; в большой степени это была и заслуга журнала «Время».

(Позволим себе предположить: был бы у Ф.М. Достоевского на момент создания романа «Бесы» «свой» журнал, иначе могла бы сложится судьба главы «У Тихона» с исповедью Ставрогина, и была бы эта глава не «усекновенной», а законной «Девятой главой» романа.)

...Пройдет время, будет написан и опубликован роман «Бесы», и Достоевский снова затоскует по слову на злобу дня, по публицистике «от первого лица». Приняв на себя редакторство журнала «Гражданин», Достоевский воздержится от пространных объявлений.

«Гражданин» будет окружен непреодолимым предубеждением. Либеральная печать утверждала, что работа в этом журнале марает политическую и человеческую репутацию Достоевского. Однако автор романа «Бесы» должен был задаться вопросом: почему, вслед за многими декабристами, он должен держаться идеи физического уничтожения императорского дома Романовых? почему, вслед за нигилистами-нечаевцами, он должен желать и ждать крушения самодержавного строя?

«Гражданин» станут ругать, не глядя и не читая; «партия прогресса» признает постыдным само упоминание «ретроградного» издания и будет порочить всякого, кто окажется причастным к кругу его авторов и читателей. Ведь образованное общество, на которое уповал Достоевский в начале 1860-х, в середине 1870-х уже было приучено трактовать понятия «верноподданный» и «законопослушный» как постыдные и позорные.

В «Гражданине» Достоевский испробует новый жанр — «Дневник писателя», через который захочет говорить с русским читателем без посредников. Объявления о подписке были лаконичными, сдержанными, сугубо служебными: странно было бы ему после «Бесов» выступать с заявлением, **как он понимает текущее время и текущий момент общественной жизни.**

«Это не журнал, а именно Дневник: все статьи будут написаны Ф.М. Достоевским» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 41], — стояло в «Объявлении о подписке» на «Дневник писателя» 1881 года.

***

Приведу совсем крохотное «Объявление “От редакции”», которое было опубликовано в журнале «Гражданин» за 1874 год (№ 9, 4 марта) [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 290].

«Рисунок памятника Екатерины II готов; он должен пройти чрез цензуру, что, вероятно, задержит его доставление подписчикам до конца марта или начала апреля. Рисунок будет доставлен *всем годовым подписчикам*».

Что вмещало это сверхмалое, всего три с половиной строки, объявление?

Во-первых, «Гражданин» информировал своих подписчиков о том, что 6 декабря 1873 года в Санкт-Петербурге, в сквере напротив Александрийского театра и Публичной библиотеки, был торжественно открыт величественный бронзовый памятник императрице Екатерине Великой. Открытие памятника прошло в присутствии царской семьи.

У основания памятника расположились фигуры видных деятелей России: Петра Румянцева-Задунайского, Григория Потемкина, Алексея Орлова-Чесменского, Александра Суворова и многих других. На основании памятника читалась надпись:

Императрице Екатерине II в царствование Александра II

Провинциальные подписчики «Гражданина» просили редакцию столичного журнала показать какое-нибудь изображение памятника. Им был обещан рисунок. И вот издатель сообщал, что рисунок готов и как только он пройдет цензуру, его воспроизведут на страницах журнала, предположительно в апрельских номерах.

Но в апреле 1874 года Ф.М. Достоевский, «по расстроенному здоровью», сложил с себя обязанности редактора «Гражданина» и в середине мая уехал с семьей в Старую Руссу.

Как выглядел рисунок, кто его изготовил, каковым было цензурное решение, появился ли рисунок на страницах журнала «Гражданин» — эти вопросы могут стать предметом дальнейших исследований.

Список литературы

1. Григорович, 1961 — *Григорович Д.В.* Литературные воспоминания. М.: Гослитиздат, 1961. 215 с.

2. Достоевский, 1860 — *Достоевский Ф.М.* Сочинения Ф.М. Достоевского. М.: Тип. Лазаревскаго института восточных языков, 1860. Т. 1. 544 с.; Т. 2. 420 с.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Загидуллина, 2008 — *Загидуллина М.В.* Зубоскал // Достоевский: сочинения, письма, документы. Словарь-справочник / науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 213–214.

5. Западов, 1979 — *Западов В.А.* Русская литература XVIII века, 1770–1775. Хрестоматия. М.: Просвещение, 1979. 447 с.

6. Ковалевский, 1912 — *Ковалевский П.М.* Встречи на жизненном пути. Николай Алексеевич Некрасов // *Ковалевский П.М.* Стихи и воспоминания. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1912. С. 269–300.

7. Литературный архив, 1961 — Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественности: в 6 т. / под ред: С.Д. Балухатого, Н.К. Пиксанова и О.В. Цехновицера. М.; Л.: АН СССР, 1961. Т. 6. 482 с.

8. Минасян, 2016 — Минасян А.А. Журнал Екатерины Великой «Всякая всячина» как инструмент просвещения общества и формирования общественного мнения // Евразийский научный журнал. 2016. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhurnal-ekateriny-velikoy-vsyakaya-vsyachina-kak-instrumentprosvescheniya-obschestva-i-formirovaniya-obschestvennogo-mneniya (дата обращения: 12.03.2026).

9. Нечаева, 1972 — *Нечаева В.И.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861–1863. М.: Наука, 1972. 319 с.

10. «Объявления редакции “Современника”», 1846–1847 — Объявления редакции «Современника» 1846–1847 гг. URL: https://nekrasov.kostromka.ru/nekrasov/public/izdatelskaya-deyatelnost/obyavleniya-sovremennika-1846-1847.htm (дата обращения: 02.03.2026).

11. Пушкин, 1936 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 6 т. 4-е изд. / под общ. ред. С.М. Бонди, И.К. Луппола, Б.В. Томашевского и М.А Цявловского. М.: Худож. лит., 1936.

12. Пушкин, 1978 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. Т. 7: Критика и публицистика. 544 с.

13. Пушкинская речь Ф.М. Достоевского, 2024 — Пушкинская речь Ф.М. Достоевского как историческое событие / сост. В.А. Викторович. М.: Альма Матер, 2024. 922 с.

14. Сараскина, 2011 — *Сараскина Л.И.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2011. 825 с.

15. Страхов, 1883 — *Страхов Н.Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. С. 179–332.

16. Ткачев, 1940 — *Ткачев П.Н.* Издательская и литературная деятельность Г.Е. Благосветлова // Шестидесятые годы. Материалы по истории литературы и общественности / под ред Н.К. Пиксанова и О.В. Цехновицера. М.; Л.: АН СССР, 1940. С. 222–237.

References

1. Grigorovich, D.V. *Literaturnye vospominaniia* [*Literary Reminiscences*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1961. 215 p. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Sochineniia F.M. Dostoevskogo* [*Works of F.M. Dostoevsky*], vol. 1. Moscow, Tip. Lazarevskago instituta vostochnykh iazykov Publ., 1860. 544 p.; vol. 2. 420 p. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Zagidullina, M.V. "Zuboskal" ["Zuboskal"]. Shchennikov, G.K., and B.N. Tikhomirov, eds. *Dostoevskii: sochineniia, pis'ma, dokumenty. Slovar'-spravochnik* [*Dostoevsky: Works, Letters, Documents. A Reference Dictionary*]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2008, pp. 213–214. (In Russ.)

5. Zapadov, V.A. *Russkaia literatura XVIII veka, 1770–1775. Khrestomatiia* [*Russian Literature of the 18th Century, 1770–1775. An Anthology*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 447 p. (In Russ.)

6. Kovalevskii, P.M. "Vstrechi na zhiznennom puti. Nikolai Alekseevich Nekrasov" ["Encounters along Life's Path. Nikolai Alekseevich Nekrasov"]. *Stikhi i vospominaniia* [*Poems and Reminiscences*]. St. Petersburg, Tip. t-va "Obshchestv. pol'za" Publ., 1912, pp. 269–300. (In Russ.)

7. Balukhatyi, S.D., Piksanov, N.K. and O.V. Tsekhovnitser, eds. *Literaturnyi arkhiv. Materialy po istorii literatury i obshchestvennosti: v 6 tomakh* [*Literary Archive. Materials on the History of Literature and Public Life: in 6 vols*], vol. 6. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1938–1961, 1961. 482 p. (In Russ.)

8. Minasian, A.A. "Zhurnal Ekateriny Velikoi 'Vsiakaia vsiachina' kak instrument prosveshcheniia obshchestva i formirovaniia obshchestvennogo mneniia" ["Catherine the Great's Journal *Vsiakaia vsiachina* as an Instrument for Enlightening Society and Shaping Public Opinion"]. *Evraziiskii nauchnyi zhurnal*, 2016. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/zhurnal-ekateriny-velikoy-vsyakaya-vsyachina-kak-instrumentprosvescheniya-obschestva-i-formirovaniya-obschestvennogo-mneniya (accessed 12 March 2026). (In Russ.)

9. Nechaeva, V.I. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoevskikh "Vremia". 1861–1863* [*M.M. and F.M. Dostoevsky's Journal* Vremia. *1861–1863*]. Moscow, Nauka Publ., 1972. 319 p. (In Russ.)

10. "Ob"iavleniia redaktsii 'Sovremennika' 1846–1847 gg." ["Editorial Announcements of *Sovremennik* 1846–1847"]. Available at: https://nekrasov.kostromka.ru/nekrasov/public/izdatelskaya-deyatelnost/obyavleniya-sovremennika-1846-1847.htm (accessed 2 March 2026). (In Russ.)

11. Pushkin, A.S. "<Ob odnom liubitele otechestvennoi literatury>" ["<On One Admirer of Russian Literature>"]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 6 tomakh* [*Complete Works: in 6 vols*], vol. 6: Kritika. Istoriia. Avtobiografiia. Neizdannoe i chernovoe [Criticism. History. Autobiography. Unpublished and Draft Materials]. 4th Ed. Edited by S.M. Bondi, I.K. Luppol, B.V. Tomashevskii, and M.A. Tsavlovskii. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1936, pp. 49–51. (In Russ.)

12. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols*], vol. 7: Kritika i publitsistika [Criticism and Journalism]. 4th Ed. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 544 p. (In Russ.)

13. Viktorovich, V.A., comp. *Pushkinskaia rech' F.M. Dostoevskogo kak istoricheskoe sobytie* [*F.M. Dostoevsky's Pushkin Speech as a Historical Event*]. Moscow, Al'ma Mater Publ., 2024. 922 p. (In Russ.)

14. Saraskina, L.I. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2011. 825 p. (In Russ.)

15. Strakhov, N.N. “Vospominaniia o Fedore Mikhailoviche Dostoevskom” [“Reminiscences of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky”]. *Biografiia, pis’ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo* [*Biography, Letters and Notes from F.M. Dostoevsky’s Notebook*]. St. Petersburg, Tip. A.S. Suvorina Publ., 1883, pp. 179–332. (In Russ.)

16. Tkachev, P.N. “Izdatel’skaia i literaturnaia deiatel’nost’ G.E. Blagosvetlova” [“The Publishing and Literary Activity of G.E. Blagosvetlov”]. Piksanov, N.K., and O.V. Tsekhovnitser, eds. *Shestidesiatye gody. Materialy po istorii literatury i obshchestvennosti* [*The Sixties. Materials on the History of Literature and Public Life*]. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1940, pp. 222–237. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 26.03.2026
Одобрена после рецензирования: 02.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 26 Mar. 2026
Approved after reviewing: 02 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-269-290
https://elibrary.ru/STGEGS

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Светлана Капустина
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», Симферополь, Россия

«Мое подлое, хотя и милое скаковое дело...»: Ф.Ф. Достоевский-коннозаводчик в Симферополе (1895–1908)

© 2026. Svetlana V. Kapustina
Crimean Federal V. I. Vernadsky University, Simferopol, Russia

“My Vile, Albeit Sweet, Racing Business...”: Fyodor F. Dostoevsky as Horse Breeder in Simferopol (1895–1908)

Информация об авторе: Светлана Владимировна Капустина, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи Факультета русского языка и литературы, ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», проспект Академика Вернадского, д. 4, 295007 г. Симферополь, Республика Крым, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-0608-5258

E-mail: Kapustina_S_V@mail.ru

Аннотация: Сфера профессиональных интересов Ф.Ф. Достоевского, как правило, обозначается исследователями кратко — коннозаводчик. Однако это занятие, ставшее своеобразным камертоном его биографии, требует более детального рассмотрения, так как оно повлияло на выбор места жительства Федора Федоровича, сформировало круг его общения, подвигло на принятие судьбоносных решений. Особенно значимым для профессиональной реализации Достоевского стал период с 1895 по 1908 год, который условно можно назвать симферопольским. В крымской столице потомок знаменитого писателя основал конюшню и стал действительным членом Таврического скакового общества. Отчеты указанной организации, сохранившиеся в фондах Научной библиотеки «Таврика» имени А.Х. Стевена Центрального музея Тавриды, позволяют вос-

становить не только статистику скачек, но и детали жизни Ф.Ф. Достоевского в Симферополе. Сегодня доступны только шесть отчетных книг, три из которых (за 1897, 1898 и 1899 годы) хронологически соотносятся с его пребыванием на полуострове. Сопоставление данных этих архивных документов с эпистолярным наследием семьи Достоевских создает фактологическую основу для верификации и конкретизации биографии Федора Федоровича, выявления важных черт его духовного портрета. Круг его симферопольских знакомств конкретизируется фамилиями членов Таврического скакового общества — М.А. и С.Б. Скадовских, П.И. Щасливцева, Б.М. Гиммельфарба. Выявленные ранее приятельские контакты с П.М. и Е.Ф. Лазаревыми, С.Н. и М.О. Рудь дополняются новыми сведениями. В статье прослеживается амплитуда крымских побед и поражений завода Достоевского и объясняются причины его противоречивого отношения к «подлому, хотя и милому скаковому делу».

Ключевые слова: Федор Федорович Достоевский, Анна Григорьевна Достоевская, Любовь Федоровна Достоевская, Мария Николаевна Достоевская (Токарева), Екатерина Петровна Достоевская (Цугаловская), Фальц-Фейн, конный завод, коннозаводчик, скачки, Симферополь, Крым, биография

Для цитирования: *Капустина С.В.* «Мое подлое, хотя и милое скаковое дело...»: Ф.Ф. Достоевский-коннозаводчик в Симферополе (1895–1908) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 269–290. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-269-290

Information about the author: Svetlana V. Kapustina, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Speech Culture of the Faculty of Russian Language and Literature, Crimean Federal V.I. Vernadsky University, Academician Vernadsky Avenue, 4, 295007 Simferopol, Republic of Crimea, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0608-5258

E-mail: Kapustina_S_V@mail.ru

Abstract: Scholars generally describe Fyodor Fyodorovich Dostoevsky's professional activity simply as horse breeding. However, this occupation, which became a defining feature of his biography, requires a more detailed examination, as it influenced Fyodor Fyodorovich's choice of residence, shaped his social circle, and prompted him to make fateful decisions. The period from 1895 to 1908, which can be conventionally called the Simferopol years, was particularly significant for Dostoevsky's professional development. In the Crimean capital, the descendant of the famous novelist founded a stable and became a full member of the Taurida Racing Society. The reports of this organization, preserved in the collections of the A.Kh. Steven Tavrika Library of the Central Museum of Taurida, allow us to reconstruct not only the racing statistics but also the details of Fyodor Dostoevsky's life in Simferopol. Only six report books are currently available, three of which (for 1897, 1898, and 1899) chronologically correspond to his stay on the peninsula. A comparison of these archival documents with the epistolary legacy of the Dostoevsky family creates a factual basis for verifying and concretizing Fyodor Fyodorovich's biography and identifying important features of his spiritual portrait. His circle of Simferopol acquaintances is further clarified by the names of members of the Taurida Racing Society – Maria and Sergey Skadovsky, Pavel Shchaslivtsev, and Boris Gimmelfarb. Previously identified friendly contacts

with Pyotr and Elizaveta Lazarev, Stepan and Maria Rud are supplemented by new information. The article traces the range of Dostoevsky's Crimean victories and defeats and explains the reasons for his contradictory attitude toward the "vile, albeit sweet, racing business."

Keywords: Fyodor Fyodorovich Dostoevsky, Anna Grigoryevna Dostoevskaya, Lyubov Fyodorovna Dostoevskaya, Maria Nikolaevna Dostoevskaya (Tokareva), Ekaterina Petrovna Dostoevskaya (Tsugalovskaya), Falz-Fein, stud farm, horse breeder, horse racing, Simferopol, Crimea, biography

For citation: Kapustina, S.V. "'My Vile, Albeit Sweet, Racing Business...': Fyodor F. Dostoevsky as Horse Breeder in Simferopol (1895–1908)." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 269–290. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-269-290

Лаконичная характеристика «сын писателя» сопровождала Федора Федоровича Достоевского всю жизнь. В.О. Левенсон называл ее прочно приклеенным «ярлыком» (цит. по: [Богданов, 2011, с. 27]); К.Г. Паустовский вспоминал, что Достоевский-младший реагировал на сложившийся штамп резко: «Я существую сам по себе, вне зависимости от таланта или бездарности моего отца» (цит. по: [Богданов, 2011, с. 28]). Это клише, распространяемое устно и печатно[1], казалось, ширило тень знаменитого родителя, затмевая достижения его сына. Однако Федор Федорович, подчеркивая почтение и благодарность[2] к отцу, не почивал на лаврах родства с гением, а стремился составить себе имя на далекой от литературы[3] стезе. Проявившаяся, по словам А.Г. Достоевской, «с младенческих лет»[4] любовь сына к лошадям пре-

[1] Даже в газетных статьях при аттестации *коннозаводчика Достоевского* нередко присутствовала отсылка к знаменитому отцу. Например, в № 98 «Русского инвалида» от 1903 года указано: «8-го апреля начались скачки в Симферополе <…> По обыкновению в этих скачках принимает участие довольно значительная конюшня московского спортсмена Ф.Ф. Достоевского (сына писателя), зимующая в Крыму».

[2] Опубликованная в 1926 году в берлинской газете «Руль» (№ 1735) заметка о том, как фамилия отца избавила Ф.Ф. Достоевского от расстрела (см.: [Богданов, 2011, с. 48–49], [Волгин, 2013, с. 495–496]), демонстрирует ее заступничество, а не обременительность для потомков. Полагаем, Федор Федорович осознавал это, потому и в некоторых воспоминаниях современников зафиксированы противоречащие характеристикам В.О. Левенсона и К.Г. Паустовского сведения. Например, В. Лобанов отмечает о младшем Достоевском: «Впервые знакомясь, он всегда делал ударение на отчестве, как бы желая подчеркнуть свое скромное место. Слово "отец" Федор Федорович произносил всегда с должной долей почтительности и уважения» (цит. по: [Богданов, 2011, с. 28–29]).

[3] Литературные опыты в жизни Ф.Ф. Достоевского были (см.: [Волгин, 2013, с. 492–494]), однако воспринимались, скорее, как хобби и не предназначались для публикации.

[4] Цитируется выражение из «Воспоминаний» А.Г. Достоевской [Достоевская, 1987, с. 385].

допределила его «дело жизни»[5] — коннозаводство. Хотя первые шаги на этом поприще были сделаны в Петербурге и Москве[6], основная веха его профессионального становления — создание собственной скаковой конюшни — неразрывно связана с Симферополем[7].

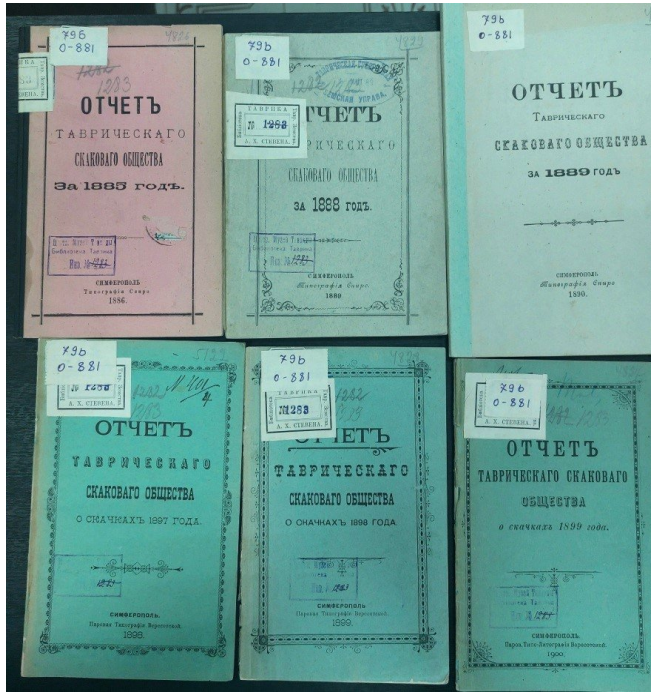
В научных работах по родословию Достоевских крымский период жизни Федора Федоровича, как правило, описывается обобщенно. Исследователи констатируют наличие у сына писателя частного конного завода в Симферополе (см.: [Достоевский, 2007, с. 565], [Богданов, 2019, с. 117], [Андрианова, Тихомиров, 2024, с. 52]), но важный фактаж, связанный с этим предприятием, часто остается за рамками изучения. Возможно, такой подход объясняется тем, что, по наблюдению Н.Н. Богданова, Федор Федорович был «человек чрезвычайно скрытный и как бы “ускользающий” от внимания современных достоевистов» [Богданов, 2019, с. 114]. Этой скрытностью отчасти обусловлена редкость архивных документов, позволяющих дополнить крымскую летопись его жизни. Тем ценнее обнаруженные в фондах Научной библиотеки «Таврика» имени А.Х. Стевена Центрального музея Тавриды отчеты Таврического скакового общества, фиксирующие не только итоги скачек с участием лошадей Ф.Ф. Достоевского, но и информацию о членах этой организации, многие из которых входили в круг его симферопольских знакомств. Уникальность документов подчеркивается и их ограниченным тиражом, отпечатанным в местных частных типографиях (ранние выпуски — в «Типографии Спиро», более поздние — в «Паровой Типографии Вересотской»).

---

[5] Эпистолярная характеристика, данная А.Г. Достоевской, цит. по: [Богданов, 2011, с. 43].

[6] Он успешно выполнял обязанности казначея в Московском Императорском скаковом обществе (см.: [Волоцкой, 1933], [Андрианова, Тихомиров, 2024]); на правах действительного члена регулярно участвовал в проводимых указанной организацией состязаниях (об этом — далее в настоящей работе).

[7] Крым было далеко не единственной точкой юга России, связанной с профессиональным развитием Федора Федоровича. Так, по данным «Сенатских ведомостей» (№ 27 от 1910 года), «из титулярных советников в коллежские ассесоры» Ф.Ф. Достоевский производился с 13 августа 1909 года как «Корреспондент Главного Управления (Государственного Коннозаводства) по Дагестанской области». К должности мужа весьма скептично относилась Е.П. Достоевская. В письме к Анне Григорьевне от 29 октября 1905 года она сообщала: «<…> Федя наконец назначен членом-корреспондентом Дагестанской обл<асти>, но об этом лучше не говорить, т. к. это не Бог весть какой почет!» (цит. по: [Волгин, 2013, с. 486]).



Илл. 1. Сохранившиеся в фондах Научной библиотеки «Таврика» имени А.Х. Стевена Центрального музея Тавриды отчеты Таврического скакового общества. Фото Капустиной С.В.

Fig. 1. Reports of the Taurida Race Society, preserved in the collections of the Tavrika Library named after A.Kh. Steven of the Central Museum of Taurida. Photo by Kapustina S.V.

Первые скачки Таврического скакового общества состоялись в 1882 году, однако для исследователей сегодня доступны лишь шесть отчетных книг: за 1885, 1888, 1889, 1897, 1898 и 1899 годы. Последние три хронологически соотносятся с расцветом коннозаводческой деятельности Ф.Ф. Достоевского в Симферополе, начало которой следует датировать 1895 годом[8]. Основанием для этого служит его

[8] Исследователи определяют начало «симферопольского периода» Достоевского весьма размыто: «<…> с середины 1890-х годов судьба последнего <Ф.Ф. Достоевского — *прим. К.С.*> теснейшим образом переплетается с Симферополем» [Богданов, 2019, с. 113]. Более однозначная, но ничем не аргументированная дата зафиксирована на страницах крымских СМИ: «Почему из множества провинциальных российских городов, где можно было бы строить свою собственную жизнь, он выбрал Симферополь, можно только догадываться. В 1893 го-

письмо к матери от 9 февраля 1895 года, где в контексте краткого финансового отчета указывается: «Записал <лошадей> на призы в Симферополь 80 р.»[9]. В этом же послании он сообщает о том, что «задумал купить небольшой кусок земли и основаться самостоятельно»[10], т. е. «выстроить прекрасную конюшню на 14–16 денников»[11] «как раз против Скакового Круга»[12]. Эти планы, о которых он и ранее сообщал матери, указывают на основной мотив[13] переезда молодой четы Достоевских в столицу Таврической губернии. Показательно также, что в предшествующем письме к Анне Григорьевне от 15 января 1895 года он будто бы констатирует свершившуюся смену места жительства: «Вот мы и в Симферополе...», а после делает ряд распоряжений по отправке ему корреспонденции и денежных переводов, что так же, как заявка на участие в скачках и стремление к покупке земли для конюшни, свидетельствует о планах задержаться в Крыму на длительный срок.

В письме 1895 года Ф.Ф. Достоевский приводит статистику своего завода: «Более 10 лошадей у меня никогда не будет. Теперь их 7

ду Федор Федорович Достоевский приехал сюда с молодой женой <…>» (*Дремов М.* «Хватит меня сравнивать!». Почему сын Достоевского не желал уезжать из Крыма // Аргументы и факты–Крым. 2016. URL: https://krym.aif.ru/culture/people/hvatit_menya_sravnivat_syn_pisatelya_dostoevskogo_mnogo_let_prozhil_v_krymu (дата обращения: 03.03.2026). Полагаем, начало коннозаводческой деятельности Ф.Ф. Достоевского в Симферополе должно датироваться 1895 годом потому, что в январе указанного периода он переехал в этот город, а к июню выстроил конюшню на его окраине. Поспешный же *зимний* вояж Ф.Ф. Достоевского в Крым сразу после венчания с М.Н. Достоевской (Токаревой) в 1893-м году представляется парадоксальным. Ни в одном из его писем не содержится указание на такое начало медового месяца. Хотя 24 мая 1893 года в послании матери *из Москвы* Ф.Ф. Достоевский делился планами о поездке на полуостров совместно с первой супругой: «Мы едем в Крым, главным образом в Ялту» (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 283). 7 августа 1893 года он эпистолярно подтверждал, что планируемое совершилось: «<…> вот уже 11 дней как мы в Ялте <…> Мы живем на нашей даче <…>» (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 284). Письма из Симферополя, датированные более поздними месяцами 1893 года отсутствуют, зато в январе 1895-го года сын писателя рассказывает матери о начале провинциальной жизни с М.Н. Достоевской.

[9] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 320.

[10] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 317.

[11] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 318.

[12] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 317 об.

[13] Исследователями выдвигаются и другие версии о мотивах переезда Ф.Ф. Достоевского в Симферополь. Например, Д.А. Достоевский предлагал вариант о смене места жительства за компанию с другом В.О. Левенсоном, родственники которого жили в Крыму [Достоевский, 2007, с. 565].

и 4 жеребенка»[14]. Количественные показатели менялись: он продавал лучших скакунов в периоды финансовой нужды или избавлялся от тех, которых «лучше <...> и вовсе не иметь, чем иметь»[15], а также уделял особое внимание условиям для регулярно появляющегося приплода. Участие в апрельских скачках Таврического скакового общества 1895 года не было триумфальным, поскольку жеребец Вотан[16], на которого Ф.Ф. Достоевский делал основную ставку, получил травму за месяц до состязаний. Однако в целом год можно считать удачным для Федора Федоровича в профессиональном плане: в марте в венгерском городе Кишбер родился жеребенок от дающей хорошее потомство лошади Гидры[17]; к июню в Симферополе была выстроена собственная конюшня Достоевского. Следует заметить, что ее устроителю не удалось стать собственником земли близ Скакового Круга — на нее он заключил пятнадцатилетний договор аренды с доверенным лицом (братом) крупной московской землевладелицы г-жи Терлецкой, которой принадлежали, в том числе, удобные для коннозаводства участки в Симферополе. Определение точного современного местоположения симферопольской скаковой конюшни Ф.Ф. Достоевского — до сих пор не решенная задача, однако по основному указанному им ориентиру (соседство со Скаковым Кругом) можно сделать вывод, что располагалась она рядом с Конюшнями государственного конного завода

[14] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 318.

[15] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 318.

[16] Имена лошадей завода Ф.Ф. Достоевского часто отличались оригинальностью. Например, редактор коннозаводческого «Журнала спорта» и хороший знакомый Федора Федоровича В.А. Гиляровский вспоминал, что «был задержан однажды выпуск номера за заметку в хронике такого содержания: “Ф.Ф. Достоевский купил у Л.Ф. Грабовского двух кобыл — Лютеранку и Круцяту”» (В.А. Гиляровский. «Москва газетная» // Вечерняя Москва. 1960. №171 (22 июля)). Автор текста был вызван к цензору, который негодовал: «Это кобыла-то у вас лютеранка? <…> Я этого пропустить не могу. <…> Здесь я усматриваю оскорбление религии!». Однако ситуация была разрешена, а материал опубликован. Отмеченная Л.С. Михаэлис «страсть Ф.Ф. Достоевского <…> поддразнивать и изводить близких ему людей», видимо, проявилась и в деле наречения лошадей. Одного из своих жеребцов он назвал «Пан Грабовский». Нередко это имя соседствовало в отчетах Московского Императорского скакового общества с аналогичной фамилией коннозаводчика — Людвига Феликсовича Грабовского. Иногда при выборе имени для питомцев Ф.Ф. Достоевский ориентировался на творчество отца: так, одну из его лошадей звали Пиккола–Бестия (о символическом значении этого образа в «Дневнике Писателя» см.: [Капустина, 2014, с. 111–112]).

[17] Фёдор Федорович нередко отправлял своих лошадей в известные (в том числе, зарубежные) конные заводы для выведения потомства чистокровной породы.

на улице Ипподромной (ныне — ул. Севастопольская, 37). В конце XIX века обозначенная территория считалась окраиной Симферополя, — аналогичное восприятие отразилось и в письме посетившей Федора Федоровича сестры Любови Федоровны: «Мы <...> каждый день ездим на конюшню, за город, и любуемся там галопами Фединых лошадей»[18]. Закономерную удаленность конюшни брата от городской суеты губернского центра Л.Ф. Достоевская подчеркнула и следующим выразительным штрихом: «<...> у Феди на конюшне сегодня собирали фиалки <...>»[19].

1896 год также не принес коннозаводчику Достоевскому ощутимой прибыли на скачках Таврического скакового общества: он жаловался матери на апатию, вследствие которой «даже милое занятие лошадьми — опостылело»[20]. Критика «дела жизни» и угрозы отказа от него из-за убытков становятся традиционными для его переписки. Упаднические интонации, связанные с финансовыми затруднениями, до февраля 1898 года будут чередоваться в его посланиях с оптимистическим тоном описаний семейной жизни с первой супругой Марией Николаевной (урожденной Токаревой). Стремясь разделить свое увлечение с женой, Достоевский включил ее в состав членов-посетителей Таврического скакового общества, что отражено в отчетах за 1897 и 1898 годы[21]. В письме от 10 декабря 1896 года Федор Федорович сообщал Анне Григорьевне: «Теперь у нас есть лошадь и экипаж — двухместный шарабан. Мане очень нравится — и мы почти всегда ездим на конюшню вместе <...> Маня здорова, скучает гораздо меньше, чем в прошлом году, т. к. я ее ежедневно таскаю к лошадям»[22]. В отчете за 1899 год Федор Федорович по-прежнему фигурирует как действительный член симферопольской организации, а упоминание о Марии Николаевне отсутствует, что отражает кризис в их отношениях, завершившийся разводом 22 июля 1900 года.

---

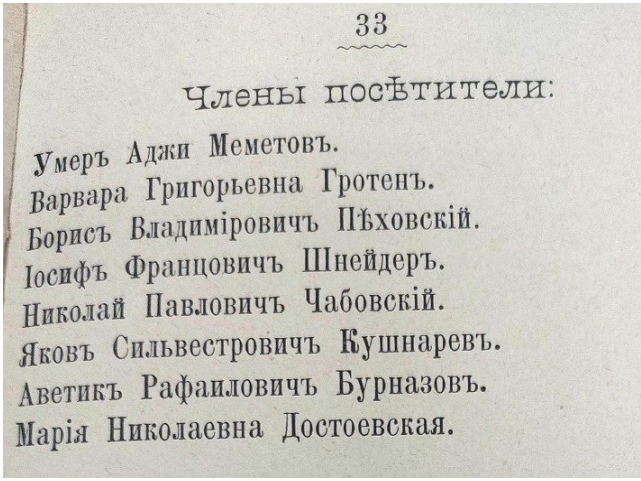
[18] ОР РГБ. Ф. 93.II.4.4. Л. 9.

[19] ОР РГБ. Ф. 93.II.4.4. Л. 11.

[20] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 362.

[21] Можно предположить, что, несмотря на упоминание в отчете, на апрельских скачках 1898 года Мария Николаевна отсутствовала из-за конфликта с Ф.Ф. Достоевским (о причинах — далее в настоящей работе). Хотя вопрос Л.Ф. Достоевской в письме от 9 февраля 1898 года к А.А. Достоевскому «Правда ли, он <Отсолих> сказал Вам, что Мар<ия> Ник<олаевна> едет в Симферополь?» (ОР РГБ. Ф. 93.II.4.4. Л. 10) несколько умаляет вероятность этого предположения.

[22] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 363–363 об.

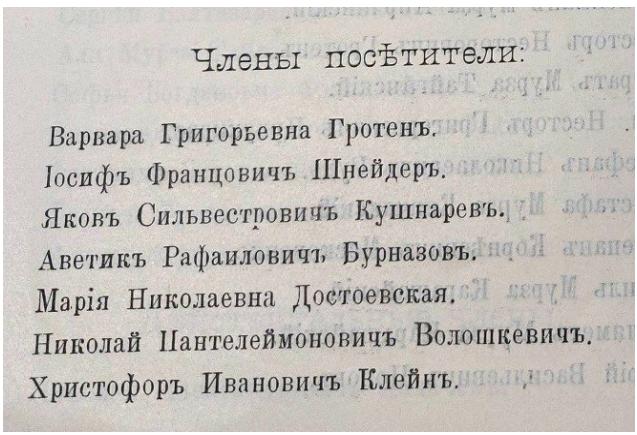


33

Члены посѣтители:

Умеръ Аджи Меметовъ.
Варвара Григорьевна Гротенъ.
Борисъ Владиміровичъ Пѣховскій.
Іосифъ Францовичъ Шнейдеръ.
Николай Павловичъ Чабовскій.
Яковъ Сильвестровичъ Кушнаревъ.
Аветикъ Рафаиловичъ Бурназовъ.
Марія Николаевна Достоевская.

Илл. 2. Фрагмент из отчета Таврического скакового общества за 1897 год. Фото Капустиной С.В.
Fig. 2. Fragment from the 1897 Report of the Taurida Racing Society. Photo by Kapustina S.V.

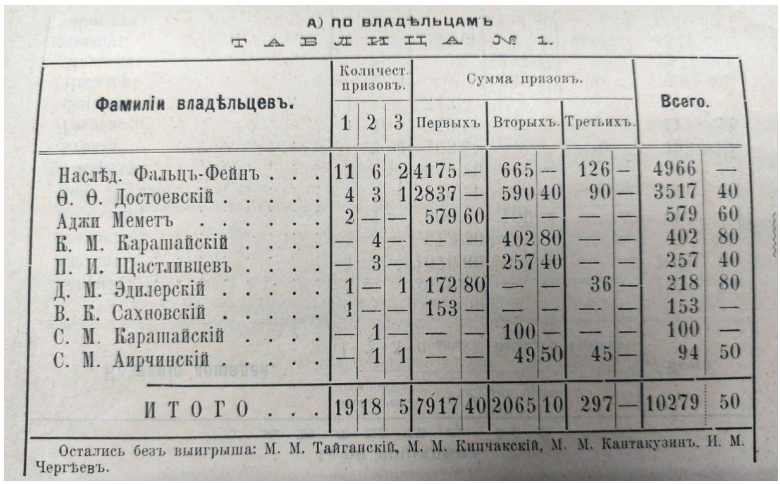


Члены посѣтители:

Варвара Григорьевна Гротенъ.
Іосифъ Францовичъ Шнейдеръ.
Яковъ Сильвестровичъ Кушнаревъ.
Аветикъ Рафаиловичъ Бурназовъ.
Марія Николаевна Достоевская.
Николай Пантелеймоновичъ Волошкевичъ.
Христофоръ Ивановичъ Клейнъ.

Илл. 3. Фрагмент из отчета Таврического скакового общества за 1898 год. Фото Капустиной С.В.
Fig. 3. Fragment from the 1898 Report of the Taurida Racing Society. Photo by Kapustina S.V.

Участие в симферопольских скачках 1897 года оказалось под угрозой из-за подозрения на сап у одного из жеребят — болезнь, при которой «лошадей немедленно убивают, а бывших с ними вместе изолируют и оставляют <...> в карантин на 1–2 месяца»[23]. Федор Федорович сокрушался: «О скачках нечего бы и думать т. к. там я могу заразить других лошадей», однако страшный диагноз не подтвердился, — и лошади его завода достойно показали себя на ипподроме. О профессиональном триумфе Достоевский отзывался достаточно скромно: «Здесь скакал с успехом, благодаря отсутствию серьезных конкурентов, выиграл около 3,000 <...> Больше всех отличился Каприз»[24]. Свой гонорар в письме матери от 28 апреля 1897 года Федор Федорович немного уменьшил: согласно официальным данным из отчета Таврического скакового общества за 1897 год, суммарно на этих соревнованиях он заработал 3517 рублей 40 копеек, заняв почетное второе место после коннозаводчиков Фальц-Фейн.



А) ПО ВЛАДѢЛЬЦАМЪ

ТАБЛИЦА № 1.

Фамиліи владѣльцевъ.	Количест. призовъ. 1	2	3	Сумма призовъ. Первыхъ	Вторыхъ.	Третьихъ.	Всего.
Наслѣд. Фальцъ-Фейнъ . . .	11	6	2	4175 —	665 —	126 —	4966 —
Ѳ. Ѳ. Достоевскій	4	3	1	2837 —	590 40	90 —	3517 40
Аджи Меметъ	2	—	—	579 60	— —	— —	579 60
К. М. Карашайскій	—	4	—	— —	402 80	— —	402 80
П. И. Щастливцевъ	—	3	—	— —	257 40	— —	257 40
Д. М. Эдилерскій	1	—	1	172 80	— —	36 —	218 80
В. К. Сахновскій	1	—	—	153 —	— —	— —	153 —
С. М. Карашайскій	—	1	—	— —	100 —	— —	100 —
С. М. Аирчинскій	—	1	1	— —	49 50	45 —	94 50
ИТОГО . . .	19	18	5	7917 40	2065 10	297 —	10279 50

Остались безъ выигрыша: М. М. Тайганскій, М. М. Кипчакскій, М. М. Кантакузинъ, И. М. Чергѣевъ.

Илл. 4. Итоговая таблица победителей в скачках Таврического скакового общества за 1897 год. Фото Капустиной С.В.

Fig. 4. The final table of winners in the 1897 Taurida Racing Society races. Photo by Kapustina S.V.

[23] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 381.

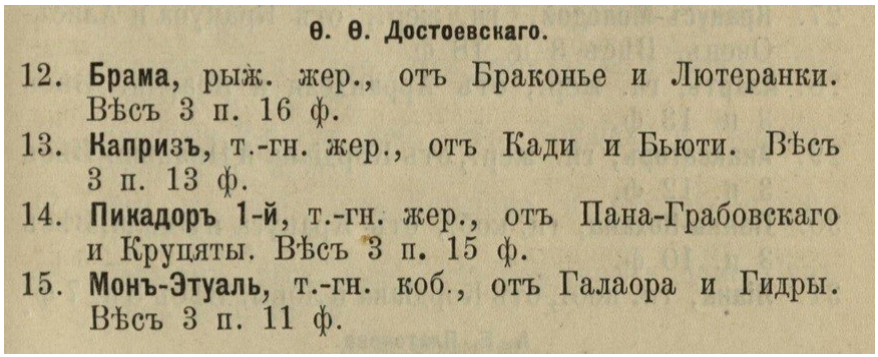
[24] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 393.

Если же определять победителя в индивидуальном зачете скакавших лошадей, то, вторя строкам Достоевского, действительно, «больше всех отличился Каприз»: чистокровный темно-гнедой жеребец трижды стал лидером скачек и получил приз Московского Императорского скакового общества (Московский) — «858 р. 42 коп. и его заводчику 5% премии 45 р. 18 к.»; приз Главного управления государственного коннозаводства – 1098 р. и золотой жетон коннозаводчику; Большой Таврический приз (по подписке для членов <Таврического> Общества) — 619 р. 20 коп. Единожды в скачках 1897 года первое место заняла и чистокровная темно-гнедая кобыла завода Ф.Ф. Достоевского Мон-Этуаль. Она выиграла Утешительный приз — 216 р. 20 коп.

На апрельских скачках 1897 года были и особенно удачные для Ф.Ф. Достоевского забеги, в которых несколько лошадей его завода входили в тройку лидеров. Например, призом Московского Императорского скакового общества (Московский), как уже отмечалось, был награжден за первое место Каприз (жокей Числак), а за третье (90 руб.) — чистокровный темно-гнедой жеребец Пикадор (жокей Лучевский). Всего за приз боролось 6 лошадей. Краткое описание этого соревнования в отчете Таврического скакового общества демонстрирует противостояние двух наиболее успешных в 1897 году соперников — наследников Фальц-Фейн (жеребец Атилла) и Достоевского (жеребцы Каприз и Пикадор): «Был один фальстарт. Скачку резво повел Атилла, бросив остальных в куче. Порядок не меняется до последней прямой, где Каприз легко выделяется из кучи и обходит Атиллу, который в борьбе удержал 2 место. Пикадор пришел 3-м».

Три лошади Ф.Ф. Достоевского (Каприз, Мон-Этуаль, Пикадор), отличившиеся в апрельских состязаниях Таврического скакового общества, уже 18 мая 1897 года были записаны на участие в испытаниях Московского Императорского скакового общества. Они же наряду с другими скакунами завода Достоевского (Брама, Ле-Руа, Фосс-Перль) были заявлены и на сентябрьские скачки в Москве. Такая расстановка приоритетов, думается, послужила причиной того, что осенний сезон скачек в Симферополе Ф.Ф. Достоевский пропустил. Из Москвы же он писал матери о своей колоссальной моральной и физической нагрузке, выполнения которой требовало не приносящее желаемых доходов «дело жизни». В послании от 10 июня 1897 года Федор Федорович признавался: «Ты хорошо знаешь, какая каторга у меня во время сезона скачек. Тренера у меня нет,

а поэтому я должен быть везде сам и все сам»[25]. Эмоциональное выгорание усиливалось и тем, что Федор Федорович никак не мог соединить две главные составляющие его счастья — сердечную и профессиональную. В ранее цитируемом июньском письме к Анне Григорьевне он впервые противопоставил эти линии: «<...> я уставал как собака. И Маню нельзя оставлять, и лошадей нельзя забывать. Итак я разрывался на две части. От усталости <,> раздражения и апатии желание во все это время — спать, спать утром, днем, вечером, ночью — во все свободное время»[26].



Ѳ. Ѳ. Достоевскаго.

12. **Брама**, рыж. жер., отъ Браконье и Лютеранки. Вѣсъ 3 п. 16 ф.
13. **Капризъ**, т.-гн. жер., отъ Кади и Бьюти. Вѣсъ 3 п. 13 ф.
14. **Пикадоръ 1-й**, т.-гн. жер., отъ Пана-Грабовскаго и Круцяты. Вѣсъ 3 п. 15 ф.
15. **Монъ-Этуаль**, т.-гн. коб., отъ Галаора и Гидры. Вѣсъ 3 п. 11 ф.

Илл. 5. Фрагмент из Программы скачек Императорского Московского скакового общества 1897 года. Фото Капустиной С.В.
Fig. 5. Fragment from the 1897 Racing Program of the Imperial Moscow Racing Society. Photo by Kapustina S.V.

После московских скачек, на которых, по словам Ф.Ф. Достоевского, «лошади кое что выигрывали»[27], он вынужден был продать своего лучшего жеребца Браму, чем «сам себе отрезал голову»[28]. 14 ноября 1897 года он писал матери: «Объявляю себя покоренным, побитым и убежденным в бесплодности, а равно и разорительности моего подлого, хотя и милого скакового дела; посему сдаюсь на капитуляцию, прекращаю все, закрываю лавочку <...>»[29]. Горечью

[25] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 394.
[26] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 395 об.
[27] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 395 об.
[28] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 396.
[29] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 396 об.–397.

отречения от «дела жизни» пронизаны и его строки о необходимости продать конюшню в следующем апреле. Декабрьское же послание 1897 года исполнено заботы о Мане, которую решено отправить в Петербург к А.Г. Достоевской. Однако профессиональное отречение оказалось временным, а отъезд супруги повлек за собой крах семейной жизни.

Эпистолярное общение с матерью возобновляется в феврале 1898 года указанием на то, что Федор Федорович «все еще не мог переварить происшествия <,> но в Симферополе излечился». Он успокаивал Анну Григорьевну: «<...> не тоскую и не горюю»[30]. Нет сомнения, что «происшествием» называется супружеская измена Марии Николаевны (до этого момента Мани, а после — «этой дряни М.Н.»), ради которой Достоевский готов был отказаться от коннозаводства и скачек. Эта ситуация побуждает Федора Федоровича вновь обратиться к «его Пегасам»[31] как к панацее от разочарования: «Радикальное излечение, надеюсь, начнется с самым началом скаковых операций»[32].

Перед состязаниями Таврического скакового общества 1898 года Ф.Ф. Достоевский был в предвкушении неудач, причиной которых видел непредсказуемую крымскую погоду. В письме от 9 марта 1898 года он сетовал: «Погода стоит ужасная и я думаю, что ничего на здешних скачках не выиграю, т. к. работать лошадей нет физической возможности, а на неработанных выиграть буквально немыслимо»[33]. Этот же тезис он эпистолярно излагает почти через месяц: «Погода все дожди, дожди и дожди <.> Лошадей нет никакой возможности работать и я, вероятно, почти ничего не выиграю»[34]. Однако луч надежды все же пробивался сквозь тьму его прогноза: «Но этим унывать не надо, еще Москва впереди»[35]. Несмотря на безрадостные предощущения Достоевского, на крымских скачках его ожидал триумф. С прославленной отцом-писателем фамилии теперь начинался итоговый список самых удачливых коннозаводчиков, ло-

[30] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 399 об.

[31] Цитируется выражение Ф.Ф. Достоевского из письма А.Г. Достоевской (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 397).

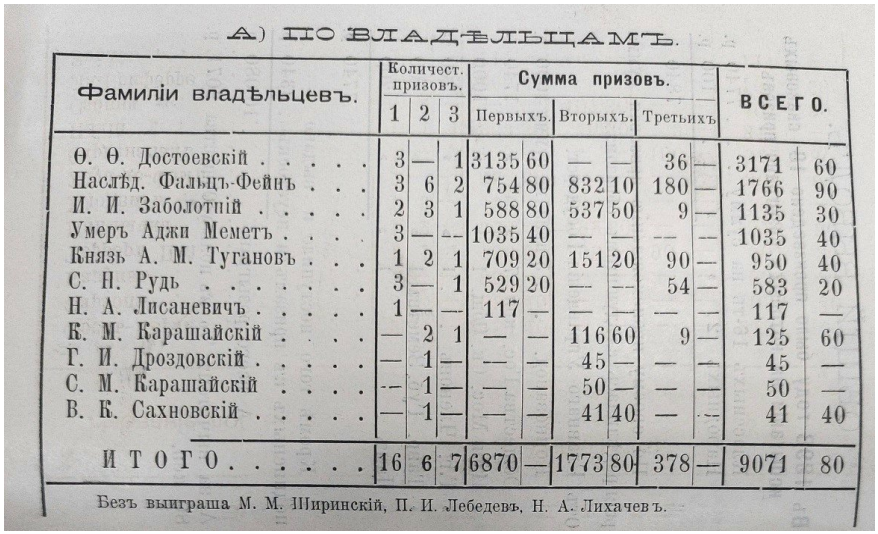
[32] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 401.

[33] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 408.

[34] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 413.

[35] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 413.

шади которых в апреле 1898 года состязались на симферопольском ипподроме.



А) ПО ВЛАДѢЛЬЦАМЪ.

Фамиліи владѣльцевъ.	Количест. призовъ. 1	2	3	Сумма призовъ. Первыхъ.		Вторыхъ.		Третьихъ		ВСЕГО.	
Ѳ. Ѳ. Достоевскій	3	—	1	3135	60	—	—	36	—	3171	60
Наслѣд. Фальцъ-Фейнъ	3	6	2	754	80	832	10	180	—	1766	90
И. И. Заболотній	2	3	1	588	80	537	50	9	—	1135	30
Умеръ Аджи Меметъ	3	—	—	1035	40	—	—	—	—	1035	40
Князь А. М. Тугановъ	1	2	1	709	20	151	20	90	—	950	40
С. Н. Рудь	3	—	1	529	20	—	—	54	—	583	20
Н. А. Лисаневичъ	1	—	—	117	—	—	—	—	—	117	—
К. М. Карашайскій	—	2	1	—	—	116	60	9	—	125	60
Г. И. Дроздовскій	—	1	—	—	—	45	—	—	—	45	—
С. М. Карашайскій	—	1	—	—	—	50	—	—	—	50	—
В. К. Сахновскій	—	1	—	—	—	41	40	—	—	41	40
ИТОГО	16	6	7	6870	—	1773	80	378	—	9071	80

Безъ выигрыша М. М. Ширинскій, П. И. Лебедевъ, Н. А. Лихачевъ.

Илл. 6. Итоговая таблица победителей в скачках Таврического скакового общества за 1898 год. Фото Капустиной С.В.

Fig. 6. The final table of winners in the 1898 Taurida Racing Society races. Photo by Kapustina S.V.

Завод Ф.Ф. Достоевского выиграл у сильнейшего и именитого соперника — завода наследников Фальц-Фейн, но не по количеству занятых в первой тройке мест, а по сумме завоеванных призов (3171 руб. 60 коп. у Достоевского; 1766 руб. 90 коп. у Фальц-Фейн). Трижды лошади Федора Федоровича становились лидерами забегов: чистокровная гнедая кобыла Фосс-Перль выиграла главные призы 2 раза; чистокровный темно-гнедой жеребец Каприз отличился 1 раз. Стоит заметить, что рекордсменка этих скачек, Фосс-Перль, уверенно обыгрывала скакунов завода Фальц-Фейн. Например, в первый день скачек на приз Главного управления Государственного коннозаводства претендовали две лошади Фальц-Фейн (Сабина и Сарданапал), одна — Достоевского (Фосс-Перль) и одна — Лисаневича (Диаблесс). В отчете Таврического скакового общества это состязание кратко описывается так: «Со старта голову скачки взял Сарданапал, отделившись сразу корпусов 10 и вел так до последнего

поворота; за ним сперва шла Диаблесс, за нею Фосс-Перль и последней Сабина. Выходя на прямую Фосс-Перль после короткой борьбы подходит к Сарданапалу, и у стосаженного столба занимает 1 место, которое сохраняет до конца».

Радость победы на скачках Таврического скакового общества Ф.Ф. Достоевский разделил с гостившей в Симферополе сестрой Любовью Федоровной. Об этом событии она упоминает в письме к кузену А.А. Достоевскому 14 апреля 1898 года: «У брата моего полная удача <:> он забрал на здешних скачках все первые призы к великой досаде собравшихся спортсменов. Vivat herbu Radwan! Надеюсь, что Вы очень этим гордитесь. Пусть Достоевские будут всегда победителями на всех поприщах. Что же до его настроения, то оно восхитительное <...> Федя уезжает теперь в Харьков[36] пробовать свое счастье на тамошнем ипподроме, а затем в мае в Москву»[37].

Симферопольский успех, однако, сменился неудачей: в Москве обнаружилось, что «Фосс-Перль захромала на плечо и в этом году во всяком случае скакать не будет; Крым-Гирей — на заднюю ногу и навряд ли скоро оправится, а Жетатор получил букшины (обычная болезнь молодых лошадей, воспаление надкостницы на передних ногах), что несомненно ухудшит его намного сравнительно с соперниками»[38]. Ф.Ф. Достоевский трактовал эти сложности как плату за недавние победы: «Вот чего мне стоила поездка в Крым»[39]. Он отмечал, что не впал в уныние, «хотя потерял массу тысяч»[40]; вопреки сложным обстоятельствам резюмировал «<...> этот год был хорош <...>»[41]. Новые же события доказали преждевременность столь позитивной оценки. Лучший симферопольский коннозаводчик 1898-го года едва не лишился своего детища вследствие пожара. Федор Федорович признавался Анне Григорьевне: «<...> ты можешь понять <,> как тяжело мне было видеть могучую конюшню <,> в один момент превращенную в ничто. У меня даже начались невралгические боли

[36] Ф.Ф. Достоевский участвовал в весеннем сезоне скачек Харьковского поощрительного скакового общества и, по сведениям газеты «Крым» от 28 апреля 1898 года (№ 106), «на харьковских скачках 23 апреля на розыгрыш приза Московского Императорского скакового общества был вторым Каприз Ф.Ф. Достоевского».

[37] ОР РГБ. Ф. 93.II.4.4. Л. 13.

[38] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 418.

[39] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 418.

[40] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 418.

[41] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 418.

головы»[42]. В этом же письме он утверждал, что возводить новые денники вместо сгоревших не планирует («строить не буду, но твоя помощь очень понадобится, чтобы пережить тяжелый 1899/1900»[43]), а некоторых лошадей (Фосс-Перль) отправит за границу. Содержание же эпистолярия грядущих лет указывает на то, что конюшня была если не отстроена капитально, то восстановлена по мере сил и средств.

1899 год, как и предугадывал Федор Федорович, сложился весьма противоречиво. От хлопот о разводе с первой супругой и проблем с конюшней он пытался отвлечься «здешними увеселениями»[44] в светском обществе Симферополя; упрочить связи, возникшие благодаря Таврическому скаковому обществу. Его симферопольскими конфидентами этого периода стали Елизавета Феликсовна Лазарева[45] (супруга Таврического губернатора, шталмейстера, президента и почетного члена Таврического скакового общества Петра Михайловича Лазарева) и Мария Александровна Скадовская (супруга Таврического губернского предводителя дворянства и пожизненного члена Таврического скакового общества Сергея Балтазаровича Скадовского). В феврале 1899 года Ф.Ф. Достоевский сообщал матери: «Раза три обедал у Губернаторши и два раза были блины у Предводительши Скадовской (рожд. Фальц-Фейн)»[46]. В указании на происхождение последней Федор Федорович допустил характерную ошибку. Мария Александровна была урожденной фон Шлиппе, а с именитым родом Фальц-Фейн ее связывала линия матери — Елизаветы Ивановны Фальц-Фейн. Оговорка Достоевского, думается, обусловлена тем, что его приятельница так близко общалась со своими родственниками, объединившимися на симферопольских скачках в команду «Наследники Фальц-Фейн», что он причислил ее к их фамилии по рождению. Можно предположить, что при содействии «Предводительши» состоялось знакомство Федора Федоровича со второй супругой — Екатериной Петровной Цугаловской, — родная сестра которой, Анна (Нина) Петровна, с 1891 года была замужем за

[42] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 420.

[43] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 419.

[44] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 424.

[45] Подробнее о приятельских отношениях четы Лазаревых и Ф.Ф. Достоевского см.: [Капустина, 2025, с. 202–205]

[46] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 433.

двоюродным братом Марии Александровны — Александром Эдуардовичем Фальц-Фейн.

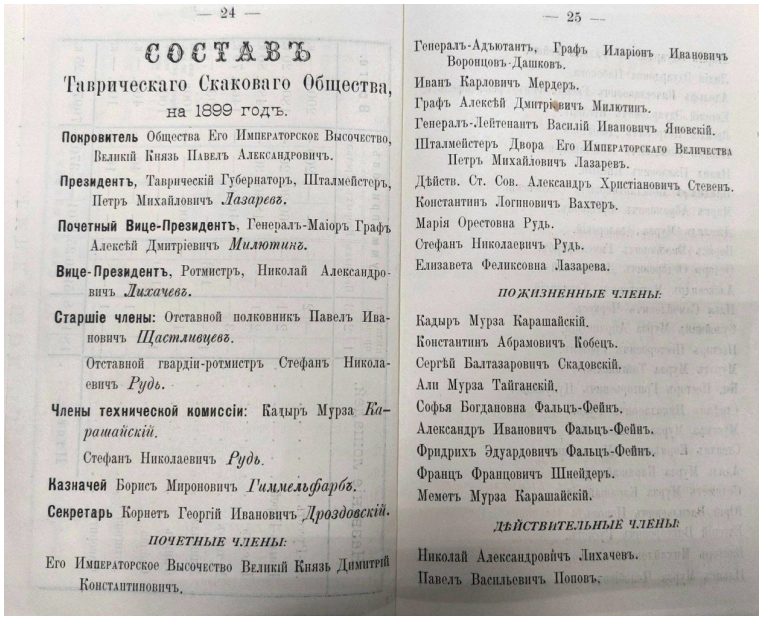
Доказательства частого приятельского общения Достоевского со Скадовскими содержатся в его посланиях в Анне Григорьевне 1899–1903 годов «В монде, т. е. на обедах и вечерах <,> бывал в силу необходимости поддерживать отношения, чаще всего и запросто у Скадовских»[47], — пишет Федор Федорович, будто бы подспудно указывая современным исследователям на еще один связанный с его именем симферопольский адрес. Так, Л.Н. Вьюницкая и А.А. Эйлер, давая справку о Музее истории города Симферополь, располагающемся ныне в единственном сохранившемся от усадьбы Вульфов доме, отмечают, что ее «строения <...> использовались также для сдачи под жилые квартиры. В разное время их снимали Таврический губернский предводитель дворянства Сергей Скадовский и известный в городе санитарный врач Егор Минятт» [Вьюницкая, Эйлер, 2012, с. 56]. Следовательно, можно предположить, что на обеды к Скадовским Ф.Ф. Достоевский ездил в район современной улицы Пушкина, 17.

Фамилии других симферопольских приятелей, зафиксированные в эпистолярии Федора Федоровича, также значатся в отчетах о составе Таврического скакового общества. Причина такого соположения в том, что круг крымских коннозаводчиков был достаточно закрытым и автономным. Это утверждение отчасти подтверждает и рапорт управляющего Таврической заводской конюшней Е.В. Руссета от 14 апреля 1897 года, где констатировалось, что «в Таврической губернии коннозаводчиков и коневодов немного»[48].

Малое количество объединенных коннозаводческим делом представителей Таврической губернии, их принадлежность к привилегированному профессиональному объединению и сложившиеся внутри него корпоративные традиции (чествование победителей скачек; вечера, домашние спектакли и журфиксы в «мертвый сезон») обусловили то, что симферопольский круг общения Ф. Ф. Достоевского слагался преимущественно из членов местного скакового общества. Среди таковых можно выделить отставного гвардии-ротмистра Стефана Николаевича Рудя, который был свидетелем на венчании Достоевского и Цугаловской, а позже — восприемником

[47] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 452.

[48] ГАРК: Ф. 77. Оп. 1, Д. 267, Л. 243.



— 24 —

СОСТАВЪ

Таврическаго Скаковаго Общества,

на 1899 годъ.

Покровитель Общества Его Императорское Высочество, Великій Князь Павелъ Александровичъ.

Президентъ, Таврическій Губернаторъ, Шталмейстеръ, Петръ Михайловичъ *Лазаревъ*.

Почетный Вице-Президентъ, Генералъ-Маіоръ Графъ Алексѣй Дмитріевичъ *Милютинъ*.

Вице-Президентъ, Ротмистръ, Николай Александровичъ *Лихачевъ*.

Старшіе члены: Отставной полковникъ Павелъ Ивановичъ *Щасливцевъ*.

Отставной гвардіи-ротмистръ Стефанъ Николаевичъ *Рудь*.

Члены технической комиссіи: Кадыръ Мурза *Карашайскій*.

Стефанъ Николаевичъ *Рудь*.

Казначей Борисъ Мироновичъ *Гиммельфарбъ*.

Секретарь Корнетъ Георгій Ивановичъ *Дроздовскій*.

ПОЧЕТНЫЕ ЧЛЕНЫ:

Его Императорское Высочество Великій Князь Димитрій Константиновичъ.

— 25 —

Генералъ-Адъютантъ, Графъ Иларіонъ Ивановичъ Воронцовъ-Дашковъ.

Иванъ Карловичъ Мерферъ.

Графъ Алексѣй Дмитріевичъ Милютинъ.

Генералъ-Лейтенантъ Василій Ивановичъ Яновскій.

Шталмейстеръ Двора Его Императорскаго Величества Петръ Михайловичъ Лазаревъ.

Дѣйств. Ст. Сов. Александръ Христіановичъ Стевенъ.

Константинъ Логиновичъ Вахтеръ.

Марія Орестовна Рудь.

Стефанъ Николаевичъ Рудь.

Елизавета Феликсовна Лазарева.

ПОЖИЗНЕННЫЕ ЧЛЕНЫ:

Кадыръ Мурза Карашайскій.

Константинъ Абрамовичъ Кобецъ.

Сергѣй Балтазаровичъ Скадовскій.

Али Мурза Тайганскій.

Софья Богдановна Фальцъ-Фейнъ.

Александръ Ивановичъ Фальцъ-Фейнъ.

Фридрихъ Эдуардовичъ Фальцъ-Фейнъ.

Францъ Францовичъ Шнейдеръ.

Меметъ Мурза Карашайскій.

ДѢЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ЧЛЕНЫ:

Николай Александровичъ Лихачевъ.

Павелъ Васильевичъ Поповъ.

Илл. 7. Фрагмент из отчета Таврического скакового общества за 1899 год. Фото Капустиной С.В.

Fig. 7. Fragment from the 1899 Report of the Taurida Racing Society. Photo by Kapustina S.V.

их старшего сына Федора[49]; отставного полковника Павла Ивановича Щасливцева; гласного городской думы Симферополя Бориса Мироновича Гиммельфарба. Основным же отличием Достоевского от большинства его высокопоставленных крымских единомышленников было то, что они воспринимали скачки как соответствующее высокому статусу хобби и имели стабильные доходы. Финансовое же состояние Федора Федоровича зависело от наследия отца и капризов фортуны. На симферопольских скачках 1899 года она отвернулась от сосредоточившегося на светских увеселениях коннозаводчика Достоевского.

[49] Подробнее см.: [Капустина, 2025, с. 205–206]. Представленную в предложенной статье информацию следует дополнить тем, что Мария Орестовна и Стефан Николаевич Рудь были почетными членами Таврического скакового общества, а последний также значился как старший член и член технической комиссии этой организации.

ПО ВЛАДѢЛЬЦАМЪ.

Фамиліи владѣльцевъ.	Количест. призовъ. 1	2	3	Сумма призовъ. Первыхъ	Вторыхъ	Третьихъ	Всего.
Наслѣдн. Фальцъ-Фейнъ . . .	11	5	1	4567 60	746 30	40 —	5353 р. 90 к. изъ нихъ сер. вещь въ 100 руб.
Стеф. Никол. Рудь	4	3	2	792 40	236 55	70 —	1098 р. 95 к. изъ нихъ 90 р. сер.в.
Умер. Аджи Меметовъ . .	2	4	1	463 25	311 25	30 —	804 р. 50 к.
Ѳедор. Ѳ. Достоевскій . . .	—	2	3	— —	160 20	220 —	380 р. 20 к.
Пав. Иван. Щастливцевъ . .	—	3	—	— —	146 70	— —	146 р. 70 к.
См. М. Карашайскій	1	—	—	103 —	— —	— —	103 р.
Г. И. Дроздовскій	—	2	—	— —	100 —	— —	100 р. изъ нихъ 50 руб. серебр. вещь.
Ильясъ М. Ширинскій . . .	—	—	1	— —	— —	10 —	10
Итого . . .	18	19	8	5926 25	1701 —	370 —	7997 р. 25 к.

Илл. 8. Итоговая таблица победителей в скачках Таврического скакового общества за 1899 год. Фото Капустиной С.В.
Fig. 8. The final table of winners in the 1899 Taurida Racing Society races. Photo by Kapustina S.V.

Его завод был представлен на состязаниях указанного периода всего лишь двумя лошадьми — рыжей кобылой Ля-Руссот и темно-гнедым жеребцом Крым-Гиреем. Последний единожды снимался со скачки из-за травмы, а в общем зачете взял два вторых и один третий приз соревнований. Ля-Руссот дважды заняла почетное третье место. Такие результаты обеспечили Ф.Ф. Достоевскому четвертую позицию в рейтинге коннозаводчиков, лошади которых принимали участие в скачках Таврического скакового общества в 1899 году. Его выигрыш составил приблизительно 10% от гонораров 1897 и 1898 годов. — 380 руб. 20 к. Невозможность покрыть этой суммой многочисленные расходы заставила Федора Федоровича вновь обращаться за помощью к матери. Однако светских знакомств коннозаводчик не оставил. 26 февраля 1901 года он так характеризовал Анне Григорьевне свой симферопольский образ жизни: «Здесь влачу самое жалкое существование, кабы держал повара, было бы совсем невмоготу — только то и развлечение, что обедаешь то в гостинице

<,> то в гостях, а чаще всего у Скадовской. Муж ее уехал в Москву и П<етер>бург, просил бывать и охранять <–> ну <,> я и злоупотребляю этим. Впрочем <,> она ко мне очень расположена <.> И я не чувствую себя там совсем чужим <...> В общем живу очень скромно, в день рубля на 3, а все<->таки <деньги> бегут, утекают, исчезают... Хочется зажмурит<ь>ся от страха <...> На мелкую экономию пускаюсь, даже в день рождения Скадовской — цветов не послал, прямо срам»[50].

Безденежье, изредка прерываемое победами на скачках, в том числе, побудило Федора Федоровича к «долгим и не оформленным отношениям жениховства»[51] с Екатериной Петровной Цугаловской[52], которые симферопольское общество осудило. Вследствие этого, по свидетельству Достоевского, «со многими вовсе пришлось холодно разойтись, словом, для характеристики, даже со Скадовскими, где мы были чуть не родные, нам пришлось окончательно порвать отношения»[53]. Избавлению от гнета провинциального общественного мнения способствовал брак Достоевского и Цугаловской,[54] на который Екатерина Петровна дала согласие, несмотря на «более 35 тысяч долга» (цит. по [Волгин, 2013, с. 486]) у жениха. Полностью расплатиться с кредиторами за пять лет семейной жизни не удалось, — и к 1908-му году Симферополь стал для Достоевского «абсолютно ненужным»[55], хотя выезд из этого некогда счастливого для него города был затруднен вероятностью скандала: «на меня повалились бы иски к<о>т<орые> я не в состоянии удовлетворить»[56]. Риск, связанный с отъездом из центра Таврической губернии, тем не менее, был преодолен. С рождения младшего сына — Андрея Федоровича —

[50] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 465–466.

[51] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 504.

[52] Любопытно, что Е.П. Достоевская (Цугаловская) печатно заявляла: «В 1903 году Федор Федорович развелся со своею первою женою, и я в том же году стала его второю женою» (цит. по: [Волгин, 2013, с. 494]), хотя Т.В. Панюковой обнаружены документы, согласно которым, «22 июня 1900 года брак Ф.Ф. Достоевского с женою Марией Николаевной расторгнут с дозволением ему Ф.Ф. Достоевскому вступить в новый 2 брак» [Панюкова, 2020, с. 173]. Более того, метрически подтверждается, что 31 июля 1900 года (т. е. спустя чуть более месяца после официального развода с Ф.Ф. Достоевским!) М.Н. Токарева вступила в брак с М.К. Бауэром.

[53] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 505.

[54] Подробнее см.: [Капустина, 2025].

[55] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 604 об.

[56] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30364 Л. 604–605.

для четы Достоевских начался новый — петербургский — период. В родной Симферополь Екатерина Петровна возвратилась в 1920-м году, но уже не с мужем, который предпочел ей другую женщину, а с сыновьями и сестрой. Трагические обстоятельства, связанные со смертью матери, заставили и Ф.Ф. Достоевского, вернуться на полуостров в 1918-м. Реалии постреволюционного лихолетья вынудили его задержаться здесь почти на два с половиной года, подорвали здоровье мытарствами морской торговли. «Подлое, хотя и милое скаковое дело» Достоевского, подарившее мгновения триумфа и отнявшее стабильность, осталось лишь в воспоминаниях. Спустя несколько месяцев после возвращения в Москву из затянувшегося траурного вояжа он скончался.

Список литературы

1. Андрианова, Тихомиров, 2024 — *Андрианова И.С., Тихомиров Б.Н.* «До свидания, я тебя люблю»: Ф.М. Достоевский в прощальных записях А.Г. Достоевской 1881 года // Неизвестный Достоевский. 2024. Т. 11. №2. С. 16–73.

2. Богданов, 2011 — *Богданов Н.Н.* «Лица необщим выражением...». Родственное окружение Ф.М. Достоевского. М.: Старая Басманная, 2011. 170 с.

3. Богданов, 2019 — *Богданов Н.Н.* Вокруг Достоевского. Поиски, находки, размышления. СПб.: Серебряный век, 2019. 170 с.

4. Волгин, 2013 — *Волгин И.Л.* Хроника рода Достоевских. Родные и близкие: Историко-биографические очерки. М.: Фонд Достоевского, 2013. 1232 с.

5. Волоцкой, 1933 — *Волоцкой М.В.* Хроника рода Достоевского. 1506–1933. М.: Север, 1933. 443 с.

6. Вьюницкая, Эйлер, 2012 — *Вьюницкая, Л.Н., Эйлер А.А.* Прогулки по Симферополю. Улица Пушкина. Симферополь: Н. Орианда, 2012. 81 с.

7. Достоевская, 1987 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 542 с.

8. Достоевский, 2007 — *Достоевский Д.А.* Достоевские в XX веке // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 560–586.

9. Капустина, 2014 — *Капустина С.В.* Концепты «беспорядок» и «богатырство» в творчестве Ф.М. Достоевского и традиция Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Симферополь, 2014. 241 с.

10. Капустина, 2025 — *Капустина С.В.* Венчание в Симферополе (Ф.Ф. Достоевский и Е.П. Цугаловская) // Неизвестный Достоевский. 2025. Т. 12. № 1. С. 195–209.

11. Панюкова, 2020 — *Панюкова Т.В.* Фактические источники при исследовании биографии Ф.М. Достоевского: от документа — к факту и интерпретации // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. №4 (12). С. 158–196. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-4-158-196

References

1. Andrianova, I.S., and B.N. Tikhomirov. "'Do svidaniia, ia tebia liubliu': F.M. Dostoevskii v proshchalnyh zapisiah A.G. Dostoevskoy 1881 goda" ["'Goodbye, I love you': F.M. Dostoevsky in Farewell Notes by A.G. Dostoevskaya in 1881"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 11, no. 2, 2024, pp. 16–73. (In Russ.)

2. Bogdanov, N.N. *"Litsa neobshchim vyrazheniem...". Rodstvennoe okruzhenie F.M. Dostoevskogo* [*"Faces with an Uncommon Expression...". F.M. Dostoevsky's Family Circle*]. Moscow, Staraya Basmannaya Publ., 2011. 170 p. (In Russ.)

3. Bogdanov, N.N. *Vokrug Dostoevskogo. Poiski, nakhodki, razmyshleniia* [*Around Dostoevsky: Searches, Finds, Reflections*]. St. Petersburg, Serebryanyi vek Publ., 2019. 170 p. (In Russ.)

4. Volgin, I.L. *Khronika roda Dostoevskikh. Rodnye i blizkie: Istoriko-biograficheskie ocherki* [*Chronicle of the Dostoevsky Family. Relatives and Friends: Historical and Biographical Essays*]. Moscow, Dostoevsky's Fund Publ., 2012. 1232 p. (In Russ.)

5. Volotskoi, M.V. *Khronika roda Dostoevskogo. 1506–1933* [*Chronicle of the Dostoevsky Family. 1506–1933*]. Moscow, Sever Publ., 1933. 443 p. (In Russ.)

6. Viunitskaia, L.N., and A.A. Eiler. *Progulki po Simferopoliu. Ulitsa Pushkina* [*Walking Tours of Simferopol. Pushkin Street*]. Simferopol, Novaya Orianda Publ., 2012. 81 p. (In Russ.)

7. Dostoevskaia, A.G. *Vospominaniia* [*Memories*]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 542 p. (In Russ.)

8. Dostoevskii, D.A. Dostoevskie v XX veke [The Dostoevskys in the Twentieth Century]. *Dostoevskii i XX vek: v 2 tomakh* [*Dostoevsky and the Twentieth Century: in 2 vol.*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 560–586. (In Russ.)

9. Kapustina, S.V. *Kontsepty "besporiadok" i "bogatyrstvo" v tvorchestve F.M. Dostoevskogo i traditsiia N.V. Gogolia* [*The Concepts of "Disorder" and "Heroism" in the Works of F.M. Dostoevsky and the Tradition of N.V. Gogol*]. Simferopol, 2014. 241 p. (In Russ.)

10. Kapustina, S.V. "Venchanie v Simferopole (F.F. Dostoevskii i E.P. Tsugalovskaia)" ["Wedding in Simferopol (F.F. Dostoevsky and E.P. Tsugalovskaya)"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 12, no. 1, 2025, pp. 195–209. (In Russ.)

11. Paniukova, T.V. "Fakticheskie istochniki pri issledovanii biografii F.M. Dostoevskogo: ot dokumenta – k faktu i interpretatsii" ["Factual Sources in the Study of F.M. Dostoevsky's Biography: from Document to Fact and Interpretation"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (12), 2020, pp. 158–196. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 09.02.2026
Одобрена после рецензирования: 27.03.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 09 Feb. 2026
Approved after reviewing: 27 Mar. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.112.2.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Гем)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-291-316
https://elibrary.ru/SYGVAI

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Екатерина Головачева, Ольга Седельникова, Анастасия Балдова
Томский политехнический университет, Томск, Россия

История переводов романа Ф.М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык

© 2026. Ekaterina A. Golovacheva, Olga V. Sedelnikova, Anastasia V. Baldova
Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russia

Dostoevsky's *Demons* in Germany: A History of Translation

Информация об авторах: Екатерина Александровна Головачева, кандидат филологических наук, начальник Отдела развития онлайн образования Управления сопровождения обучения и развития карьеры, Национальный исследовательский Томский политехнический университет, пр. Ленина, д. 30, 634050 г. Томск, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-2744-8767

E-mail: eagolovacheva@tpu.ru

Ольга Викторовна Седельникова, доктор филологических наук, профессор Отделения русского языка Школы общественных наук, Национальный исследовательский Томский политехнический университет, пр. Ленина, д. 30, 634050 г. Томск, Россия.

https://orcid.org/0000-0003-3727-7954

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

Анастасия Вячеславовна Балдова, кандидат филологических наук, доцент Отделения русского языка Школы общественных наук, Национальный исследовательский Томский политехнический университет, пр. Ленина, д. 30, 634050 г. Томск, Россия.

https://orcid.org/0009-0005-9541-9879

E-mail: borovkovaav@tpu.ru

Благодарности: Исследование выполнено в Национальном исследовательском Томском политехническом университете при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-28-01243 «Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» в немецком переводе Е.К. Разин (Лесс Кэррик): казусы рецепции прецедентных текстов русской культуры» https://rscf.ru/project/25-28-01243/)

Аннотация: В статье представлен библиографический обзор изданий, характеризующих историю переводов на немецкий язык романа Ф.М. Достоевского «Бесы», который занимает особое место в восприятии наследия русского писателя в Европе. Установлено, что роман Ф.М. Достоевского «Бесы» был переведен на немецкий не менее тринадцати раз тринадцатью переводчиками, многие из которых были признанными специалистами в области художественного перевода. Суммарно эти переводы издавались не менее семидесяти четырех раз более чем двадцатью немецкими издательствами. Фактами немецкой культуры стали переводы, выполненные Е.К. Разин (Э. Кэррик) (1906), Г. Релем (1921), М. Кегель (1924), В. Йоллосом (1946), Г. Далитцом (1985), С. Гайер (1998). Обзор включает характеристику важнейших тенденций культурной жизни Германии, сопровождавших издание переводов, а также некоторые сведения о деятельности переводчиков, сыгравших важную роль в истории немецкой рецепции романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Изложены факты, свидетельствующие об особой роли крупнейших немецких печатных домов «Пипер», «Инзель», «Ауфбау» и инициированных ими просветительских проектов по выпуску собраний сочинений Ф.М. Достоевского в истории переводов романа «Бесы» в Германии. Представленные материалы репрезентативны в контексте осмысления специфики рецепции наследия Ф.М. Достоевского в немецкой культуре на фоне других европейских стран и формируют необходимую источниковедческую базу для последующего детального изучения трансляции ключевых аспектов идейно-художественного своеобразия произведения (романа «Бесы») в культурном пространстве Германии.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Бесы», немецкая культурная рецепция, издательские дома, собрание сочинений, художественный перевод

Для цитирования: *Головачева Е.А., Седельникова О.В., Балдова А.В.* История переводов романа Ф.М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 291–316. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-291-316

Information about the authors: Ekaterina A. Golovacheva, PhD in Philology, Head of Online Education Development Department, National Research Tomsk Polytechnic University, Lenin Ave., 30, 634050 Tomsk, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-2744-8767

E-mail: eagolovacheva@tpu.ru

Olga V. Sedelnikova, DSc in Philology, Professor, School of Social Sciences, Department of Russian Language, National Research Tomsk Polytechnic University, Lenin Ave., 30, 634050 Tomsk, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-3727-7954

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

Anastasia V. Baldova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian Language, National Research Tomsk Polytechnic University, Lenin Ave., 30, 634050 Tomsk, Russia.

https://orcid.org/0009-0005-9541-9879

E-mail: borovkovaav@tpu.ru

Acknowledgments: The study was carried out at National Research Tomsk Polytechnic University with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 25-28-01243, https://rscf.ru/project/25-28-01243/

Abstract: The article provides a bibliographic review of publications characterizing the history of German translations of Fyodor Dostoevsky's novel *Demons (The Possessed)*, which holds a special place in the European reception of the Russian writer's legacy. It is established that the novel has been translated into German at least thirteen times by thirteen translators, many of whom were recognized specialists in the field of literary translation. In total, these translations have been published at least seventy-four times by more than twenty German publishing houses. Translations by E.K. Razin (E. Kaerrick) (1906), H. Röhl (1921), M. Kegel (1924), W. Jollos (1946), G. Dalitz (1985), and S. Gaier (1998) have become established landmarks of German cultural life. The review also outlines the key trends in German cultural life that accompanied the publication of these translations, along with information about the activities of the translators who played a significant role in the history of the German reception of *Demons.* The article highlights the special role of major German publishing houses such as Piper, Insel, and Aufbau, as well as the educational projects they initiated to publish collected works of Dostoevsky. The findings are significant for understanding the specifics of the reception of Dostoevsky's legacy in German culture compared to other European countries, establishing the necessary scholarly foundation for subsequent detailed study of the transmission of the novel's key ideological and artistic features within German culture.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *Demons*, German cultural reception, publishing houses, collected works, literary translation

For citation: Golovacheva, E.A., Sedelnikova, O.V., and Baldova, A.V. "Dostoevsky's *Demons* in Germany: A History of Translation." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 291–316. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-291-316

Отечественные и зарубежные исследователи неоднократно подчёркивали актуальность изучения вопросов рецепции наследия Ф.М. Достоевского в Германии[1] и обусловленность интереса немецкой общественности к роману «Бесы» пристальным вниманием писателя к широкому кругу социально-политических и нравственно-философских вопросов[2]. При очевидном интересе к рассмотрению

[1] См., например: [Kampmann, 1931], [Дудкин, Азадовский, 1973], [Garstka, 1998], [Gerigk, 2000], [Криницын, 2007], [Кореневская, 2011], [Богданова, 2015], [Богданова, 2016], [Богданова, 2017], [Кудрявцева, 2021] и др.

[2] Применительно к контексту немецкой культуры см.: [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 727], [Криницын, 2007, с. 178].

форм рецепции наследия Достоевского в контексте иных культур[3] остается немало задач, требующих комплексного изучения особенностей восприятия отдельных произведений русского писателя.

История переводов «Бесов» на немецкий язык во многом обусловлена актуальными социально-политическими процессами первой половины XX века и тесными культурными связями между Россией и Германией[4], а также включает множество имён и любопытных фактов.

Впервые немецкий читатель получил возможность ознакомиться с переводом «Бесов» в 1888 году. Перевод был выполнен Хубертом Путце (Hubert Putze) [Dostojewski, 1888][5] и опубликован в дрезденском издательстве «Verlag von Heinrich Minden». Его основателем был Генрих Людвиг Франц Владимир Минден (Heinrich Ludwig Franz Wladimir Minden, 1855-1913), уроженец Пруссии, книгоиздатель, который интересовался русской литературой, в особенности произведениями Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского[6]. Предложенный Путце перевод названия романа «Die Besessenen» («Одержимые») указывает на «французский след» в этой истории: очевидно, трансформируя в переводе оригинальное название романа, Путце находился под впечатлением от книги Э.М. де Вогюэ (Eugène-Melchior de Vogüé, 1848–1910) «Le Roman russe» («Русский роман») [Vogüé, 1886], который сознательно, по его собственному признанию, изменил «слишком мрачное русское название»[7] [Vogüé, 1886, p. 260]. Во Франции введённое Вогюэ название романа стало каноническим [Булгакова, 2019, с. 114–115], оказав влияние и на другие европейские культуры: немецкую, венгерскую[8], английскую [Dostoyevsky, 1914], [Dostoyevsky, 1962].

---

[3] См., например: [Зайдман, 1911], [Реизов, 1978], [Фридлендер, 1979], [Kleßmann, 1990], [Пантелей, 2007], [Леман, 2018], [Булгакова, 2019] и мн. др.

[4] См., например: [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 696], [Криницын, 2007, с. 178].

[5] Информацию о личности переводчика найти не удалось.

[6] Ein Erinnerungsblatt. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Nr. 7 (10. Januar 1914), S. 50.

[7] Здесь и далее перевод иностранных источников сделан авторами статьи, если не указано иное.

[8] Например, на венгерскую версию Э. Сабо: [Dostojevskij, 1909], [Dostojevskij, 1919]. Подробнее об этом см.: [Седельникова, Шаркозине, Лиленко, 2021, с. 153].

Примечательно, что имя Достоевского до появления первого немецкого перевода «Бесов» было уже хорошо известно в Германии. В 1882 году был опубликован роман «Преступление и наказание» [Dostojewskij, 1882], ставший важнейшим моментом в истории ранней рецепции романного наследия Достоевского и вызвавший пристальное внимание представителей немецкой культуры того времени и читателей[9]. Однако первый перевод «Бесов» не снискал особой популярности: он не переиздавался в ближайшие десятилетия (обнаружено два переиздания первого перевода за всю историю переводческой рецепции произведения, в 1925 и 1935 годах [Dostojewskij, 1925], [Dostojewskij, 1935]) и не становился заметным предметом рефлексии представителей немецкой культуры.

Вероятнее всего, появление первого перевода «Бесов» на немецкий язык следует объяснить личным интересом Путце к данному роману в процессе последовательного знакомства с творчеством Достоевского под влиянием появления первого перевода «Преступления и наказания» (1882): в 1893–1894 годах он впервые предлагает варианты немецких переводов «Романа в девяти письмах» и «Слабого сердца», а в 1923 году — «Записок из Мертвого дома»[10]. Других его переводов произведений Достоевского или иных русских писателей не обнаружено.

Рубеж XIX–XX веков стал для немецкой культуры временем фундаментального пересмотра традиционных ценностных установок, поиска новых нравственно-философских ориентиров, который выразился в развитии немецкой философской и художественной мысли, а также в интересе к России и к творчеству русских писателей[11]. Активизация в конце XIX века культурной и общественной жизни Германии, а также развитие издательского дела и крупных печатных домов «Reclam» («Реклам»), «Otto Janke» («Отто Янке»), «A. Weichert Verlag» («Издательство А. Вайхерта») способствовали росту популярности творчества Достоевского. На рубеже веков появляются многочисленные переводы его произведений: «Преступление и наказание» (1887, 1891), «Игрок» (1888, 1890), «Записки из Мертвого дома» (1889, 1890), «Двойник» (1889), «Идиот» (1889,

[9] Первый перевод «Раскольникова» переиздавался в 1886, 1889, 1890, 1894 годах крупнейшими издательствами Германии, а до конца XIX века появились еще два перевода этого произведения.

[10] См. Каталог Немецкой национальной библиотеки [Каталог].

[11] См., например: [Криницын, 2007, с. 180–181].

1901), «Вечный муж» (1889, 1902), «Дядюшкин сон» (1889), «Неточка Незванова» (1889, 1903), «Бедные люди» (1890), «Хозяйка» (1890), «Скверный анекдот» (1890), «Белые ночи» (1890), «Село Степанчиково» (1890), «Записки из Подполья» (1895), «Роман в девяти письмах», «Маленький герой», «Ползунков» (1896), «Униженные и оскорбленные» (1900), «Подросток» (1905) (см.: [Каталог]).

Примечательно, что роман «Бесы» после появления его первого немецкого перевода до 1906 года не переводился и не переиздавался, при этом выходили новые переводы «Преступления и наказания», «Игрока» и «Идиота». Данное обстоятельство в значительной степени объясняется коммерческими интересами издательств и личными предпочтениями избранных переводчиков. Так, например, один из новых переводов «Преступления и наказания» (1887) был подготовлен Гансом Мозером, историком русской литературы, переводчиком, публицистом, автором книги по истории филологии. Совершив в 1888 году путешествие в Россию, он всерьёз увлекается произведениями русских писателей, в особенности творчеством Достоевского [Loew, 1995]. В 1903 году роман издаётся в переводе известного немецкого сатирика, журналиста, переводчика художественной литературы с русского и французского языков Вильгельма Таля (Олиенталь) в издательстве «Kürschners Bücherschatz» («Книжное сокровище Кюршнера») (см.: [Каталог]). Новые переводы романов «Игрок» и «Идиот» на немецком языке также появляются благодаря активной деятельности журналиста, слависта и пропагандиста русской литературы Августа Шольца (1857–1923)[12]. Во время поездки в Россию в 1901–1903 годах он познакомился с М. Горьким и был в то время единственным переводчиком его произведений на немецкий язык. Шольц заслужил известность также благодаря переводам произведений К.Ф. Рылеева, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Л.Н. Андреева и др. [Lehmann, 2015, S. 145]. Все упомянутые переводчики были признанными специалистами в области русской литературы, поэтому их предпочтения могли иметь значительный вес при выборе произведений.

Интерес к «Бесам» возобновился в Германии сразу после событий Первой русской революции (1905–1907). В начале 1900-х годов именно политические факторы оказали доминирующее влияние на культурную жизнь и усилили интерес немецкой общественности к

[12] О Шольце см., например: [Eichler, Hoffman, Kunze, Schmidt u.a., 1993, S. 153].

России, что подтверждается значительным количеством публикаций, связанных с разными аспектами трактовки проблематики произведений Достоевского. В творчестве русского писателя немецкие читатели искали ответы на вызовы современности, пути преодоления кризиса, а также ключ к пониманию русского национального характера [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 688–700].

В эти годы выходит второй немецкий перевод романа «Бесы» (1906 год) под наиболее популярным впоследствии заголовком «Die Dämonen» («Демоны») [Dostojewski, 1906]. Данное событие было обусловлено в целом не связанными напрямую с наследием романиста обстоятельствами. С одной стороны, к предпосылкам его появления необходимо отнести интерес к уже отмеченным событиям русской революции 1905 года. С другой стороны, выпуск нового перевода обусловлен изданием первого в Германии собрания сочинений Достоевского (1907–1920 годы) [Dostojewski, 1906–1907]. Этот уникальный и первый в Европе комплексный проект по популяризации творчества Достоевского был реализован благодаря активной деятельности идеолога младоконсерватизма А. Мёллера ван ден Брука, а также его сотрудничеству с молодым издателем Р. Пипером, писателем и критиком Д.С. Мережковским и с сестрами-переводчицами Лэсс и Люси Кэррик[13]. Об особой идеологической подоплёке проекта и явно-выраженной актуальности романа «Бесы» в концепции данного предприятия свидетельствует тот факт, что тома с переводом «Бесов», 4 и 5 по счету, выходят первыми, нарушая хронологическую последовательность появления романов Достоевского. В 1906 году Д.С. Мережковский в статье «Пророк русской революции», предшествующей публикации указанного собрания сочинений, уделил значительное внимание роману «Бесы» и подчеркнул, что Достоевский выбрал в качестве эпиграфа к нему строфы из стихотворения Пушкина, поскольку поэт «таких “Бесов” <...> предчувствовал в русской природе» [Мережковский, 1906, с. 72]. Таким образом, роль романа «Бесы» в особом позиционировании Достоевского в Германии и выражении идей А. Мёллера ван ден Брука и Д.С. Мережковского сложно переоценить.

Тома с «Бесами», открывавшие собрание сочинений, и их переиздания в 1916, 1919 и 1921 и 1922 годах сопровождались всту-

[13] См. об этом проекте, например: [Garstka, 1998], [Романова, 2015], [Богданова, 2015], [Богданова, 2016], [Богданова, 2017].

пительными статьями Мёллера[14], названия и содержание которых указывают на специальную подготовку статей к каждому новому тиражу: «Заметки о Достоевском» [Moeller, 1906, V Bd., S. VII–XV], [Moeller, 1916, V Bd., S. VII–XV], «Достоевский, нигилизм и революция» [Moeller, 1919, V Bd., S. VII–XXIV], [Moeller, 1921, V Bd., S. IX–XXI], [Moeller, 1922, V Bd., S. VII–XVII]. Статьи имеют яркую политическую окрашенность, демонстрируют точку зрения их автора на процессы, происходящие до и после Первой мировой войны и революции в России, а также содержат размышления о личности Достоевского и его значении для истории русской культуры. Хотя роман «Бесы» и не получает в указанных статьях подробного рассмотрения, но в общем контексте истории творческого развития писателя он осмысливается Мёллером как «самая русская из его книг» [Moeller, 1906, V Bd., S. XV], «революционный эпос» [Moeller, 1916, V Bd., S. XV] и «Апокалипсис нигилизма» (1919) [Moeller, 1919, V Bd., S. XVII], а содержание романа становится основой интерпретации значения фигуры Достоевского. Очевидно также многократное упоминание Бруком демонических сил во всех историко-политических событиях России. И эти силы, по его мнению, убедительно представил в своем романе Достоевский [Moeller, 1906, V Bd., S. XIV], [Moeller, 1919, V Bd., S. XXII], [Moeller, 1921, V Bd., S. XVII], [Moeller, 1922, V Bd., S. XIV].

Именно влияние взглядов Мёллера ван ден Брука[15] определило выбор варианта перевода названия романа — «Die Dämonen» («Демоны»). Примечательно, что переводчица Э. Кэррик (E. K. R.)[16], вслед за Мережковским, обращает особое внимание на значение эпиграфа, проводя параллель между названием романа Достоевского и стихотворением А.С. Пушкина «Бесы». Она указывает на эволюцию образов у Достоевского: от маленьких глупых духов («kleinentörichten Geisterchen»), приспешников чёрта («Troßbübchen

[14] См., например: [Копча, 2018].

[15] О тенденциозности позиции последнего см., например: [Романова, 2015, с. 191–192].

[16] На титульной странице издания указывалась фамилия с инициалами E. K. Rahsin, в предисловиях переводчика — только инициалы E. K. R. В своем письме А. Хаммельману Кэррик писала: «“Ах, да” — вместо “переведено Э.К. Разин”, пожалуйста, оставьте только “E. K. R.”» (цит. по: [Потапова, 2017, с. 381]). Псевдоним принадлежит Э. Кэррик, вероятно, в первом издании «Бесов» речь может идти о совместной работе сестер Элизабет и Люси Кэррик. См. об это: [Потапова, 2017, с. 17–19].

des Teufels»), — к силе подлинно демонического масштаба («riesigen Dämons») [E.K.R, 1921, V Bd., S. XXVIII]. Переводчик уточняет, что под словом «Bjéssy» в русском языке подразумеваются злые духи, демоны или черти («böse Geister, Dämonen oder Teufel») [E.K.R, 1921, V Bd., S. XXIII]. Тем не менее, несмотря на осведомлённость переводчицы относительно специфики авторского замысла и смысла оригинального названия, которое в немецком языке может быть передано лишь словосочетаниями, роман был опубликован под названием «Die Dämonen». Данный выбор в наибольшей степени передаёт не столько авторское название, сколько его интерпретацию Мёллером ван ден Бруком.

Таким образом, приведённые факты — издание «Бесов» в начале собрания сочинений, содержание вступительных статей Мёллера и выбор названия, как и детали подготовки переводов некоторых других произведений писателя, подчеркивают тенденциозность проекта издания первого немецкого собрания сочинений Достоевского, внимание к наследию которого было обусловлено кругом интересов Мёллера, трактовавшего нигилизм и революционную активность как проявление демонического начала в жизни общества.

Тома первого немецкого собрания сочинений Достоевского при жизни Мёллера перепечатывались неоднократно. В целом, с 1907 по 2022 годы вышло не менее двадцати «пиперовских» переизданий романа «Бесы» под названием «Die Dämonen»: 1907, 1916, 1919, 1921, 1922, 1947, 1949, 1956, 1961 («neu durchgesehen» («пересмотренное»)), 1969, 1973, 1979, 1980, 1985, 1991, 1996, 1999, 2004, 2008, 2022) (см.: [Каталог]), что указывает на безусловный интерес немецких читателей к творчеству русского романиста и подчёркивает значимость данного проекта в контексте немецкой культуры.

Издание оказало влияние на рецепцию романа в других европейских культурах, о чем свидетельствует использование варианта перевода названия романа, предложенного издательством «Пипер»: французский — «Les Démons» («Демоны» / «Бесы») [Dostoïevski, 1932], английский — The Devils («Дьяволы» / «Демоны») [Dostoyevsky, 1953], [Dostoyevsky, 1992], итальянский — «I demonî» («Демоны») [Dostoevskij, 1927], [Dostoevskij, 1930], [Dostoevskij, 1931] и т.д.

Таким образом, работа коллектива издательства «Piper» («Пипер») над собранием сочинений Достоевского в целом и над изданием романа «Бесы» в частности выступает важнейшим этапом в

истории ранней европейской рецепции творчества русского романиста. Проект способствовал усилению внимания к наследию писателя в европейской культуре и активизировал переводческую рефлексию о точности передачи смысловых аспектов авторского слова, в том числе таких его важных составляющих, как название произведения. Проект также определил ракурс восприятия произведений Достоевского в Германии, в частности романа «Бесы».

Очередной и наиболее значительный всплеск интереса немецкой общественности к творчеству Достоевского в Германии наблюдался в 1920-е годы. Он был обусловлен мощным политическим кризисом, охватившим страну после Первой мировой войны и послужившим причиной активизации поиска новых нравственно-философских ориентиров, а также необходимостью в осмыслении истоков загадочности русской души и русского духа, позволяющего выжить в условиях социальной напряжённости[17]. Немецкий профессор славистики А. Лютер (1876–1955) отмечал: «Число антологий, сборников и прочих изданий о Достоевском увеличивается угрожающим образом. Разумеется, это свидетельствует о том, что великий русский писатель все сильнее и сильнее подчиняет своему влиянию нашу духовную жизнь»[18].

Повышению интереса к наследию Достоевского в немецкой культуре в 1920-е годы способствовал также тот факт, что Германия стала одной из европейских стран, где сложились крупнейшие центры русской послереволюционной эмиграции [Schlögel, 1994]. Особое внимание её представителей было сосредоточено на причинах и последствиях революции в родной стране. Крупные деятели немецкой культуры (С. Цвейг, Г. Гессе, О. Шпенглер и др.) всё чаще обращались к произведениям русского писателя, поскольку пытались осмыслить важные философские вопросы, а также исследовать уникальную способность русского человека выживать в условиях кризиса [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 704–716, 722]. В этом контексте особым событием стало празднование столетнего юбилея Ф.М. Достоевского, которое подогревало интерес к наследию писателя со стороны немцев. На пике этого интереса в 1921 году появляется третий немецкий перевод «Бесов» под новым названием «Die Teufel» («Черти / дьяволы») [Dostojewski, 1921–1922, Bb. 18–20,].

[17] См., например: [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 725], [Криницын, 2007, с. 181].

[18] Цит. по: [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 725].

Он был выполнен одним из ведущих германских издательств «Insel» («Инзель») в рамках проекта публикации второго в истории Германии собрания сочинений Достоевского (1921–1922 годы), приуроченного к столетию со дня рождения писателя[19].

Появление нового собрания сочинений Достоевского явилось следствием противостояния двух крупных издательств «Пипер» и «Инзель», критического отношения редакционного коллектива последнего к проекту А. Мёллера и установками программы деятельности «Инзель», среди которых центральное место занимала просветительская идея знакомства самых широких кругов немецких читателей с шедеврами европейской художественной словесности. «Инзель» уже имело опыт реализации подобных проектов, так как к тому времени им были успешно подготовлены издания избранных произведений Ф. Кохера, В. Гёте, Г. Гейне, Ч. Диккенса, а также собраний сочинений Л.Н. Толстого, У. Шекспира, Т. Шторма, Э. Золя, В. Вульф и др. (см.: [Каталог]). При работе над серийным выпуском произведений одного автора издательство стремилось соблюдать в содержании томов хронологическую последовательность создания произведений. Вступительные статьи, как правило, присутствовали только в первом томе. Они подробно знакомили читателей с биографией и историей творческой деятельности автора, что давало необходимую информацию и некоторые ориентиры для восприятия произведений, но оставляло свободу для читательской рефлексии о сути содержания, освобождая читателя от тенденциозного влияния редактора или критика[20]. Так, первый том собрания сочинений Достоевского издательства «Инзель» открывала обширная статья С. Цвейга [Dostojewski, 1921, I Bd., S. VII–CXXXVI], включающая фрагмент из его недавно опубликованного цикла «Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski» («Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский») [Zweig, 1920]. Таким образом, проект издательства «Инзель» противостоял манипулятивным тактикам Мёллера и был

[19] Подробнее о работе издательства над собранием сочинений и о переводчике Г. Реле см.: [Головачева, Седельникова, 2022, с. 156-157].

[20] Последнее отличает издательскую концепцию «Инзель» как от тенденциозности собрания сочинений Достоевского, подготовленного издательством «Пипер», так и от принципов, определивших концепцию первого венгерского собрания сочинений русского романиста, издаваемого в 1921–29 годах будапештским издательством «Реваи» («Révai»), где каждому произведению предшествовала вступительная статья, знакомящая с особенностями проблематики публикуемого текста. Подробнее об этом см.: [Седельникова, Вандан, 2020, с. 252–254].

нацелен на то, чтобы дать немецкому читателю возможность последовательного знакомства с наследием Достоевского и формирования самостоятельного представления о его сущности в контексте мировой культуры.

Перевод «Бесов» для данного собрания сочинений был выполнен Германом Рёлем (Hermann Röhl, 1851–1920) — автором книг о России и русских писателях и переводов произведений Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, А.П. Чехова (см.: [Каталог]). Его интерпретация романа «Бесы» становится фактом немецкой культуры: перевод Рёля с названием «Die Teufel» переиздается в 1986 и 2021 годах, а также не менее десяти раз с 1959 года до настоящего времени под изменённым и более привычным для немецкого читателя заглавием «Die Dämonen» (см.: [Каталог]).

Примечательно, что помимо реализации указанного проекта в этот же период (1921–1922 годы) переиздаются все тома «пиперовского» собрания сочинений [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 725] (см.: [Каталог]), что в очередной раз подтверждает тезис о все возрастающем интересе к творчеству Достоевского в 20-е годы в Германии [Дудкин, Азадовский, 1973, с. 725].

В 1924–1925 годах публикуется три новых перевода «Бесов». Первый из них был предложен Грегором Ярхо (Gregor Jarcho, 1894–1949) под известным для немецкого читателя заглавием «Die Dämonen» («Демоны») [Dostojewski, 1924a]. Профессиональный и творческий путь Ярхо был связан с писательской и переводческой деятельностью. В 1920-е годы выходит ряд его драм («Ara und Mawa», «Der zackige Kreis»), в 1923–1929 годах публикуются его переводы произведений Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.Б. Мариенгофа, В.В. Набокова, Н.Н. Никитина (см.: [Каталог]). Данный перевод «Бесов» был переиздан дважды в 1954 и 1959 годах в известных издательствах «Fisher» («Фишер») и «Goldmann» («Гольдманн») (см.: [Каталог]).

В этом же году издательство «Hesse & Becker» («Хессе и Бекер») выпускает вариант перевода [Dostojewski, 1924b], выполненный опытной переводчицей русской классики Марианной Кегель (Marianne Kegel)[21]. Она использует заглавие, предложенное ранее

[21] Марианна Кегель переводила также другие произведения русской классической литературы: Ф.М. Достоевского («Das Gut Stepantschikowo und seine Bewohner», 1924, «Die Erniedrigten und Beleidigten»), Л.Н. Толстого («Krieg und Frieden», 1924, «Volkserzählungen, Legenden und Märchen», 1926). См.: [Каталог].

Рёлем, — «Die Teufel» («Черти / дьяволы»). Ее перевод становится чрезвычайно популярным и переиздается не менее семнадцати раз (1961–2008 годы) различными издательствами Германии («Winkler», «Europäischer Buchklub», «Buchgemeinschaft Donauland», «Dt. Bücherbund», «Parkland Verlag», «Deutscher Taschenbuch Verlag», «Artemis & Winkler»), но под уже измененным и более привычным названием «Die Dämonen» («Демоны») (см.: [Каталог]).

Год спустя появляется новая (шестая) версия «Бесов» под заглавием «Die Dämonen» («Демоны») [Dostojewski, 1925], изданная лишь единожды и выполненная малоизвестным переводчиком В. Хиршфельдом (V. Hirschfeld)[22].

Таким образом, в 1920-е годы роман «Бесы» (наряду с «Преступлением и наказанием» и «Братьями Карамазовыми») в Германии был на пике популярности — на это указывает количество переводов и переизданий, опубликованных в разных издательствах. Этот факт также свидетельствует о возрастающей конкуренции среди книгопечатных домов, которая побуждала прибегать к услугам различных переводчиков и издавать уже ставший популярным в Германии роман «Бесы».

Нацистская диктатура и начавшаяся затем Вторая мировая война существенно изменили культурную жизнь Германии. В это время произведения Достоевского не переводились и практически не переиздавались (за исключением переиздания самого раннего перевода [Dostojewskij, 1935]), так как отрицались как ценность господствующей идеологией.

В 1940–1960-е годы произведения Достоевского начали активно переводиться на немецкий язык за пределами Германии — в Австрии и Швейцарии. Так, очередной перевод «Бесов» выходит в 1946 году в Цюрихе под привычным названием «Die Dämonen» («Демоны») [Dostojewskij, 1946]. Автор данной интерпретации — Вальдемар Йоллос (Waldemar Jollos, 1886–1953), уроженец Москвы, получивший образование в России и Германии. Йоллос приобрел мировую известность в 1917–1933 годах благодаря своим статьям, посвящённым политическим темам и искусствоведению, опубликованным в «Neue Zurcher Zeitunge» и других швейцарских и немецких газетах и журналах. Его драма «Esau und Jacob» («Исав и Иаков») (1919) вызвала значительный интерес немецкой общественности

[22] Годы жизни и информацию о переводчике найти не удалось.

и произвела глубокое впечатление на Стефана Цвейга [Jollos, 1955]. Две другие драмы, написанные Йоллосом («Der Kronig» и «Das Vergessen Gottes»), были поставлены в 30-х годах в Мангейме и Вене. Сборник его литературных и историко-политических статей под названием «Russische Gestalten und Ereignisse» («Российские деятели и события», Цюрих, 1953) был опубликован посмертно (см.: [Каталог]). Не менее интересной оказывается его деятельность в качестве переводчика: Йоллос переводит на немецкий язык произведения Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова и др. Его перевод «Бесов» становится достаточно популярным и издаётся трижды в сороковые и пятидесятые годы (1946, 1948, 1955), а также в 2022 году (см.: [Каталог]).

В 1961–62 годы в Австрии и Швейцарии появляются два новых перевода «Бесов» под названием «Die Dämonen» («Демоны»), которые позже не переиздаются. Автор первого — Нора Урбан (Nora Urban, 1889–1977) [Dostojewski, 1961a], уроженка Италии, писатель и переводчик. Нора окончила Академию изящных искусств в Мюнхене, с 1927 года жила в Клагенфурте[23], была автором рассказов и романов («Im Morgenwind», «Der Fälscher»), активно переводила на немецкий произведения французских, итальянских, русских писателей (В. Гюго, Э. Золя, А. Мандзони, Ч. Павезе и др. (см.: [Каталог])). Помимо романа «Бесы» она перевела и другие произведения Достоевского: «Der Idiot» (1977), «Die Brüder Karamasoff» (1978) (см.: [Каталог]). Об авторе второго перевода [Dostojewski, 1962] Розе Херцог (Rose Herzog) подробных данных найти не удалось. Известно лишь, что ранее был издан переведенный ею роман Ф.М. Достоевского «Идиот» (1930).

В 1961 году в Берлине и Гамбурге (ФРГ) выходит новый перевод «Бесов» («Die Dämonen») [Dostojewski, 1961b], выполненный Ильзе Тённис (Ilse Tönnies, 1902 – неизв.), доктором филологических наук, писателем. Сотрудничая с издательствами «Vollmer» («Фольмер») и «Standart Verlag» («Штандарт Ферлаг») она занималась редактированием выпущенных ранее в издательстве «Gutenberg Verlag» («Гутенберг», Гамбург)[24] известных немецких переводов романов Ф.М. Достоевского («Die Brüder Karamasow» («Братья Карамазовы», 1958), «Erniedrigte und Beleidigte» («Униженные и оскорблённые»,

[23] См. библиографическую справку к ее изданию: [Urban, 2019].

[24] Имело также представительство в Вене и Цюрихе.

1961), «Der Idiot» («Идиот», 1961), «Raskolnikow», «Schuld und Sühne» («Преступление и наказание», 1958, 1961), а также произведений Ч. Диккенса и Л.Н. Толстого (см.: [Каталог]).

С начала 1970-х годов в Германии развивается новый методологический подход к вопросам художественного перевода, который характеризуется отходом от догматичных нормативных стандартов. Становление новой функциональной теории предполагало смещение акцента от принципа эквивалентности перевода к принципу адекватности, при котором особое внимание уделялось культурному контексту и аспектам межкультурной коммуникации. В это время начало появляться большое количество исследований, посвящённых поэтике, жанровому своеобразию, архитектонике произведений Достоевского (В. Шмид, К. Онаш, Й. Хольтузен, Б. Харрес, Х.Ю. Герик и др.), а также философским и религиозным аспектам творчества русского классика (Л. Мюллер, Р.-Д. Клуге, О. Древерманн, Т. Фрейник, И. Фукс и др.)[25].

Эти факторы способствовали тому, что в 1981 году в немецком издательстве «Aufbau» («Ауфбау») вновь созрела идея выпуска нового собрания сочинений Достоевского в 20 томах, которое предполагалось приурочить к 100-летию со дня смерти писателя. Однако «Ауфбау» так и не удалось повторить успех проектов «Пипер» и «Инзель»: в общей сложности была напечатана лишь половина из запланированных к изданию произведений писателя. К части опубликованных в 1985 году томов относится роман «Бесы» [Dostojewski, 1985], перевод которого осуществлен известным переводчиком и публицистом Гюнтером Далитцом (Günter Dalitz, 1918–1995). Он выдержал четыре переиздания в 1988, 1994, 2008, 2021 годах. В рамках сотрудничества с «Ауфбау» Далитц также переводит другие произведения Ф.М. Достоевского: «Дядюшкин сон» (1987), «Село Степанчиково и его обитатели» (1988), «Подросток» (1994), «Дневник писателя. 1873 и 1876–1881. Избранные материалы» (2003, публикуется посмертно в соавторстве с переводчицей М. Бройер) (см.: [Каталог]). Далитц также является переводчиком произведений И.С. Тургенев, Н.С. Лескова, Б.А. Пастернака (см.: [Каталог]).

В 1984 году немецкий писатель и переводчик Букхард Буссе (Burkhard Busse, 1944–2014) предлагает интерпретацию «Бесов»,

[25] См., например: [Кореневская, 2011, с. 52–58].

обращаясь к первому переводу «Die Besessenen» («Одержимые») [Dostojewski, 1984]. В выходных данных указывается, что этот вариант представляет собой «новое редактирование с использованием старых переводов, приведенных в соответствие с современным языком и орфографией (Перевод мой. — *Е.Г.*)» [Dostojewski, 1984]. Примечательно, что в том же издательстве «Lingen» («Линген»), выпускаются и отредактированные Буссе переводы произведений В. Скотта, А. Дюма, Э. Бульвера-Литтона, Ч. Диккенса, Ш. Т. А. де Костера, Л.Н. Толстого и др. (см.: [Каталог]). Этот факт в очередной раз подтверждает тезис о высокой конкуренции среди немецких печатных домов и коммерческой заинтересованности в издании переводов прецедентных текстов мировой художественной литературы.

Последний на сегодняшний день перевод «Бесов» под новым для немецкого читателя заглавием «Böse Geister» («Злые духи») выходит в 1998 году [Dostojewski, 1998]. Его автор — известный переводчик русской литературы, преподаватель славистики С. Гайер (Swetlana Geier, 1923–2010)[26]. Ее перевод впоследствии выдержал четыре переиздания (2000, 2010, 2012, 2021) (см.: [Каталог]), что свидетельствует о высокой оценке его не только специалистами, но и массовым читателем. Вариант «Бесов», предложенный С. Гайер, является на данный момент последним в немецкой переводческой рецепции этого романа. Вероятно, он настолько отвечает современным требованиям к переводам и изданию классики мировой литературы, что уже почти 30 лет не возникает потребности и желания создавать новые версии и приостанавливает феномен множественности переводческих интерпретаций, ранее характерный для данного произведения в Германии. Примечательно, что на фоне отсутствия новых вариантов «Бесов» публикуются современные переводы некоторых других романов: «Der Spieler» (Alexander Nitzberg, 2016); «Die Brüder Karamasow» (Johannes Gerber, 2000); «Der Idiot» (Andre Hoffmann, 2023) (см.: [Каталог]).

Таким образом, количество переводов романа «Бесы» на немецкий язык, выполненных в Германии, Австрии и Швейцарии, и их переизданий свидетельствует о неугасающем читательском интересе к роману и стремлении издательств пробудить новые ожидания, ассоциации и любопытство немецкой общественности, мотивировать

[26] Подробнее о переводчице, исследованиях о ней и методах её работы см.: [Головачева, Седельникова, 2022, с. 163–165].

к прочтению шедевра русской литературы, а также в отдельных случаях выявляет потребность известных переводчиков уточнить содержание и смысл оригинального текста.

Выявленная множественность переводческих интерпретаций объясняется комплексом историко-культурных и социально-политических предпосылок. Если первый перевод романа (1888 год) остался незамеченным, то с 1900-х годов усиливаются политические факторы, оказавшие заметное влияние на культурную жизнь Германии и подогревавшие внимание немецкой общественности к России. Стремление понять особенности русского национального характера, обострившееся на фоне событий русской революции 1905 года, стало важным фактором, способствующим повышению внимания к ряду произведений Достоевского, среди которых роман «Бесы» занял первое место.

Высшим выражением интереса немецкой культуры к творчеству Достоевского в начале XX века становится издание первого в Европе собрания сочинений писателя («Пипер»). Хотя указанный проект и имел тенденциозный характер, его влияние на развитие российско-германского культурного диалога трудно переоценить. Один из интереснейших сюжетов в рамках подготовки и издания собрания сочинений связан с изданием и переизданием перевода романа «Бесы», о чем свидетельствуют материалы, сохранившиеся в архиве Э. Кэррик[27].

Углубление экономического и политического кризиса в Германии в 1920-е годы и потребность немецкой общественности в поиске новых нравственно-философских ориентиров нашли выражение в особой заинтересованности издательств в романе «Бесы». Именно на 1920-е годы приходится наибольшее количество его переводов, а также в это время публикуется второе собрание сочинений русского писателя («Инзель», 1921–1922).

В период нацистского режима и Второй мировой войны творчество Достоевского в Германии оказалось под запретом, в связи с чем новые переводы и переиздания отсутствовали.

Появление новых вариантов «Бесов» в 1950-е годы в ФРГ, Австрии и Швейцарии стало следствием двух ключевых факторов: интеллектуального запроса на осмысление политических крайностей и сложившихся благоприятных институциональных условий

[27] Их изучению будет посвящена отдельная статья.

в сфере книгоиздания. В Германии, разделённой на ГДР и ФРГ, интерес к наследию Достоевского поддерживался за счет переизданий и редактирования старых переводов в издательстве «Пипер» [Dostojewski, 1952–1963].

Возвращение Достоевского в культурное поле Германии началось в 1960-е годы и было связано с послевоенным возрождением гуманизма и интересом к философско-религиозным аспектам его творчества. 1970-е годы ознаменовались становлением достоевистики как отдельной научной дисциплины и развитием новых переводческих подходов, направленных на адекватность перевода и ориентированных на культурный контекст. Современный период рецепции Достоевского (с 1980-х годов) характеризуется появлением новых переводов «Бесов» (Г. Далитц, С. Гайер), которые отвечают высоким стандартам немецкой филологической школы и приостанавливают традицию множественности переводческих интерпретаций.

Фактами немецкой культуры по количеству переизданий и востребованности у современных читателей стали переводы, выполненные Е.К. Разин (1906 (20[28])), Г. Рёлем (1921 (12)), М. Кегель (1924, (17)), В. Йоллосом (1946, (4)), Г. Далитцом (1985, (4)), С. Гайер (1998, (4)).

Отдельные детали истории немецких переводов романа «Бесы» не только демонстрируют тесное взаимодействие с тенденциями восприятия творчества Достоевского во французской культуре (период появления ранних переводов), но и свидетельствуют об особой роли Германии в процессах европейского межкультурного трансфера и глубокого осмысления наследия русского писателя (издание первых в Европе собраний сочинений Достоевского, варианты перевода названия и др.).

Представленный обзор формирует необходимую источниковедческую базу для последующего детального исследования трансляции ключевых аспектов идейно-художественного своеобразия произведения в немецком культурном пространстве.

Список литературы

1. Богданова, 2015 — *Богданова О.А.* Достоевский в немецких издательских проектах первой половины XX века («Пипер-ферлаг») // Русская литература в зеркалах мировой культуры. Рецепция. Переводы. Интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 800–848.

[28] Здесь и далее в скобках указано количество переизданий.

2. Богданова, 2016 — *Богданова О.А.* Какие рукописи Достоевского были в «Piper-Verlag»? // Неизвестный Достоевский. 2016. № 2. С. 54–69.

3. Богданова, 2017 — *Богданова О.А.* Миф Достоевского в России и Германии 1920х годов: перипетии и парадоксы культурного трансфера // Mundo Eslavo. 2017. Num. 16. С. 9–18.

4. Булгакова, 2019 — *Булгакова Н.О.* Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Бесы» во французской словесной культуре: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2019. 309 с.

5. Головачева, Седельникова, 2022 — *Головачева Е.А., Седельникова О.В.* История переводов романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на немецкий язык: роль издательств и первых собраний сочинений. Статья 2 // Новый филологический вестник. 2022. № 3 (62). С. 154–179.

6. Дудкин, Азадовский, 1973 — *Дудкин В.В., Азадовский К.М.* Достоевский в Германии // Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. Т. 86. С. 659–740.

7. Зайдман, 1911 — *Зайдман М.* Ф.М. Достоевский в западной литературе. Одесса: Кульберг и Каплан, 1911. 127 с.

8. Каталог — Каталог Немецкой национальной библиотеки. Deutsche Nationalbibliothek. URL: https://www.dnb.de/ (дата обращения: 01.12.2025).

9. Копча, 2018 — *Копча Н.А.* Русский нигилизм: немецкая рецепция романа Ф.М. Достоевского «Бесы» // Университетский научный журнал. 2018. № 38. С. 224–231.

10. Кореневская, 2011 — *Кореневская О.В.* Репрезентация русского мира в немецких переводах романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. 235 с.

11. Криницын, 2007 — *Криницын А.Б.* Достоевский в Германии // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т. А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 178–249.

12. Кудрявцева, 2021 — *Кудрявцева Т.В.* Роман «Подросток» Ф.М. Достоевского в немецкоязычных странах // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 1 (13). С. 153–183. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-1-153-183

13. Леман, 2018 — *Леман Ю.* Русская литература в Германии. Восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII века до настоящего времени. М.: ЯСК, 2018. 480 с.

14. Мережковский, 1906 — *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции: к юбилею Достоевского. СПб.: М.В. Пирожков, 1906. 152 с.

15. Пантелей, 2007 — *Пантелей И.* Достоевский и его французские читатели // Достоевский и XX век. М.: ИМЛИ РАН. 2007. Т. 2. С. 250–272.

16. Потапова, 2017 — *Потапова Г.Е.* Во чреве кита по имени Достоевский // *Кэррик Л.* Достоевский и «другая Европа»: афоризмы, статьи, эссе, дневники, путевая проза, письма / сост., пер. с нем., предисловие и коммент. Г.Е. Потаповой. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 696 с.

17. Реизов, 1978 — *Реизов Б.Г.* Достоевский в зарубежных литературах. Л.: Наука, 1978. 240 с.

18. Романова, 2015 — *Романова Г.И.* Судьба первого немецкоязычного собрания сочинений Ф.М. Достоевского // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. 2015. № 2. С. 190–193.

19. Седельникова, Шаркозине, Лиленко, 2021 — *Седельникова О.В., Шаркозине Э. Вандан, Лиленко И.Ю.* Наследие Ф.М. Достоевского в переводах на венгерский язык: к постановке проблемы // Культура и текст. 2021. №4 (47). С. 143–163.

20. Седельникова, Вандан, 2020 — *Седельникова О.В., Вандан Э.* Образ Ф. М. Достоевского во вступительных статьях к изданию венгерских переводов произведений писателя 1920-х гг.: особенности этнокультурной рецепции // Евангельский текст в русской словесности: сборник тезисов докладов X Всероссийской научной конференции (с международным участием), 21-24 сентября 2020 г. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2020. С. 252–254.

21. Фридлендер, 1979 — *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература. М.: Худож. лит., 1979. 423 с.

22. Dostojewskij, 1882 — *Dostojewskij F.M.* Raskolnikow: Roman / Übersetzt v. W. Henckel. III Bd. Leipzig: Verlag v. W. Friedrich, 1882.

23. Dostojewski, 1888 — *Dostojewski F.M.* Die Besessenen / Deutsch von Hubert Putze. II Bd. Dresden, Leipzig: Heinrich Minden Verlag, 1888.

24. Dostojewski, 1906–1907 — *Dostojewski F.M.* Samtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossovhoff und anderen / hrsg. von Moeller van den Bruck: in 22 Bd. 1906–1919. München und Leipzig: Piper, 1906–1907. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band, Sechster Band.

25. Dostojewski, 1921–1922 — *Dostojewski F.M.* Sämtliche Romane und Novellen / hrsg. von H. Röhl und St. Zweig. Bd. I–XXV. Leipzig: Insel, 1921–1922.

26. Dostojewski, 1924a — *Dostojewski F.M.* Die Dämonen. Roman / Übertr. von Gregor Jarcho. 2 Bd. Berlin: J. Ladyschnikow Verlag, 1924.

27. Dostojewski, 1924b — *Dostojewski F.M.* Die Teufel / Übers. von Marianne Kegel. 3 Bd. Leipzig, Hesse & Becker Verlag, 1924.

28. Dostojewski, 1925 — *Dostojewski F.M.* Die Dämonen / Übertr. von V. Hirschfeld. 2 Bd. Berlin, Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1925.

29. Dostojewskij, 1925 — *Dostojewskij F.M.* Die Besessenen / Übertr. von Deutsch von Hubert Putze. 2 Bd. Berlin: M. Maschler, 1925.

30. Dostojewskij, 1935 — *Dostojewskij F.M.* Die Besessenen / Übertr. von Deutsch von Hubert Putze. Berlin-Schöneberg: Oestergaard, 1935. 498 S.

31. Dostojewskij, 1946 — *Dostojewskij F.M.* Die Dämonen: Roman. Aus dem Russ / Übertr. von Waldemar Jollos. Artemis-Bibliothek: Russische Reihe: [Abt.] 2; 4 Bd. Zürich: Artemis Verl., 1946.

32. Dostojewski, 1952–1963 — *Dostojewski F.M.* Die Dämonen // Sämtliche Werke. In 22 Bd. Munchen: K. Piper & Co, 1952–1963.

33. Dostojewski, 1961a — *Dostojewski F.M.* Die Dämonen / Dt. Bearb. Nora Urban. Klagenfurt: Kaiser, 1961. 515 S.

34. Dostojewski, 1961b —– *Dostojewski F.M.* Die Dämonen: Roman / Hrsg. von Josef Lesowsky. Aus d. Russ. übertr. von I. Tönnies. Berlin: Vollmer, 1961. 733 S.; Hamburg: Standard Verl., 1961. 733 S.

35. Dostojewski, 1962 — *Dostojewski F.M.* Die Dämonen / Hrsg. von Rose Herzog. 2 Bd. Zürich: Stauffacher, 1962.

36. Dostojewski, 1984 — *Dostojewski F.M.* Die Besessenen / Neubearb. unter Verwendung älterer Übertr. u. in Sprache und Orthographie in e. zeitgemässe Form gebracht von Burkhard Busse. Köln: Lingen. 1984. 479 S.

37. Dostojewski, 1985 — *Dostojewski F.M.* Gesammelte Werke. Die Dämonen: Roman in 3 Teilen / Dt. von Günter Dalitz. [Hrsg. dieses Bd. Michael Wegner]. 2 Bd. Berlin; Weimar: Aufbau Verl., 1985.

38. Dostojewski, 1998 — *Dostojewski F.M.* Böse Geister: Roman / Fjodor Dostojewskij. Aus dem Russ. von Swetlana Geier. Zürich: Amman, 1998. 962 S.

39. Dostojevskij, 1909 — *Dostojevskij F.* Az ördöngősök. Regény 1–5 / Ford. Szabó Endre. Budapest: Légrády Testvérek, 1909.

40. Dostojevskij, 1919 — *Dostojevskij F.* Az ördöngősök. Regény 1-2 / Ford. Szabó Endre. Budapest: Légrády Testvérek, 1919.

41. Dostoevskij, 1927 — *Dostoevskij F.* I demonî. 3 v. / Traduzione di Alfredo Polledro. Torino: Slavia, 1927.

42. Dostoevskij, 1930 — *Dostoevskij F.* I demonî. 2 v. / Maria Racovska ed Ettore Fabietti, Sesto San Giovanni. Milano: Barion, 1930.

43. Dostoevskij, 1931 — *Dostoevskij F.* I demonî / Traduzione di Sergio Balakoucioff. Milano: Barion, 1931. 1073 p.

44. Dostoïevski, 1932 — *Dostoïevski F.M.* Oeuvres complètes de Dostoïevski. Les Démons. 2 t. / Traduction de Boris de Schloezer. Paris: Gallimard. 1932.

45. Dostoyevsky, 1914 — *Dostoyevsky F.* The Possessed: or, The devils / Translator: Constance Garnett. London: William Heinemann, 1914. V. III. 627 p.

46. Dostoyevsky, 1953 — *Dostoyevsky F.* The Devils / Translator: David Magarshack. London, Penguin, 1953. 669 p.

47. Dostoyevsky, 1962 — *Dostoyevsky F.* The Possessed / Translator: Andrew R. MacAndrew. London, Signet, 1962. 704 p.

48. Dostoyevsky, 1992 — *Dostoyevsky F.* The Devils / Translator: Michael R. Katz. Oxford: Oxford University Press, 1992. 769 p.

49. Eichler, Hoffman, Kunze, Schmidt u.a., 1993 — *Eichler E., Hoffman E., Kunze P., Schmidt H. u.a.* Slawistik in Deutschland von den Anfängen bis 1945: Ein biographisches Lexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, 1993. 520 S.

50. E. K. R., 1921 — *E. K. R.* Vorbemerkung // F.M. Dostojewski: Die Dämonen. München und Leipzig: Piper, 1921. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. XXIII–XXX.

51. Garstka, 1998 — *Garstka Ch.* Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag: eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowskij unter Nutzung unveröffentlichter Briefe der Übersetzerin E.K. Rahsin; mit ausführlicher Bibliographie. Frankfurt a.M.; Berlin u.a.: Lang, 1998. 168 S.

52. Gerigk, 2000 — *Gerigk H.J.* Dostojewskij, der «vertracte Russe»: die Geschichte seiner im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen: Attempto Verlag, 2000. 93 S.

53. Jollos, 1955 — *Jollos W.* Arte tedesca fra le due guerre. Milano: Mondadori, 1955. 250 p.

54. Kampmann, 1931 — *Kampmann T.* Dostojewski in Deutschland. Münster: Helios Verlag, 1931. 238 S.

55. Kleßmann, 1990 — *Kleßmann, St.* Deutsche und amerikanische Erfahrungsmuster von Welt. Eine interdisziplinäre, kulturvergleichende Analyse im Spiegel de Dostojewskij-Rezeption zwischen 1900 und 1945. Regensburg: S. Roderer, 1990. 452 S.

56. Lehmann, 2015 — *Lehmann J.* Russische Literatur in Deutschland: Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Springer-Verlag, 2015. 420 S.

57. Loew, 1995 — *Loew R.* Wilhelm Henckel: Buchhändler –– Übersetzer — Publizist. Aus

der Geschichte der deutsch-russischen Kulturbeziehungen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Lang. 1995. 193 S.

58. Moeller, 1906 — *Moeller A.v.d.B.* Bemerkungen über Dostojewski // F.M. Dostojewski: Sämtliche Werke. München und Leipzig: Piper, 1906. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. VII-XV.

59. Moeller, 1916 — *Moeller A.v.d.B.* Bemerkungen über Dostojewski // F.M. Dostojewski. Sämtliche Werke. München und Leipzig: Piper, 1916. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. VII-XV.

60. Moeller, 1919 — *Moeller A.v.d.B.* Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution // F.M. Dostojewski. Sämtliche Werke, München und Leipzig: Piper, 1919. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. VII-XXIV.

61. Moeller, 1921 — *Moeller A.v.d.B.* Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution // F.M. Dostojewski. Sämtliche Werke. München und Leipzig: Piper, 1921. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. IX-XXI.

62. Moeller, 1922 — *Moeller A.v.d.B.* Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution // F.M. Dostojewski. Sämtliche Werke. München und Leipzig: Piper, 1922. Die Dämonen. Erste Abteilung: Fünfter Band. S. VII-XVII.

63. Schlögel K. — *Schlögel K.* Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Verlag C.H. Beck, 1994. 448 S.

64. Urban, 2019 — *Urban N.* Wir alten Österreicher. Klagenfurt: Weiser Verlag, 2019. 220 S.

65. Vogüé, 1886 — *Vogüé E.M de.* Le Roman russe. Paris: Typographie E. Plon, 1886. 351 p.

66. Zweig, 1920 — *Zweig S.* Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostojewski. Leipzig: Insel Verlag, 1920. 219 S.

References

1. Bogdanova, O.A. “Dostoevskii v nemetskikh izdatel’skikh proektakh pervoi poloviny XX veka (‘Piper-ferlag’)” [“Dostoevsky in German Publishing Projects of the First Half of the 20th Century (‘Piper-Verlag’)”]. *Russkaia literatura v zerkalakh mirovoi kul’tury. Retseptsiia. Perevody. Interpretatsiia* [*Russian Literature in the Mirrors of World Culture. Reception. Translations. Interpretation*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 800–848. (In Russ.)

2. Bogdanova, O.A. “Kakie rukopisi Dostoevskogo byli v ‘Piper-Verlag’?” [“Which Dostoevsky Manuscripts Were at ‘Piper-Verlag’?”]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 2, 2016, pp. 54–69. (In Russ.)

3. Bogdanova, O.A. “Mif Dostoevskogo v Rossii i Germanii 1920-kh godov: peripetii i paradoksy kul’turnogo transfera” [“The Dostoevsky Myth in Russia and Germany in the 1920s: Vicissitudes and Paradoxes of Cultural Transfer”]. *Mundo Eslavo*, no. 16, 2017, pp. 9–18. (In Russ.)

4. Bulgakova, N.O. *Retseptsiia romana F.M. Dostoevskogo “Besy” vo frantsuzskoi slovesnoi kul’ture* [*The Reception of Dostoevsky’s Novel* Demons *in French Literary Culture: PhD Dissertation*]. Tomsk, 2019. 309 p. (In Russ.)

5. Golovacheva, E.A., and O.V. Sedel’nikova. “Istoriia perevodov romana F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’ na nemetskii iazyk: rol’ izdatel’stv i pervykh sobranii sochinenii. Stat’ia 2” [“The History of Translations of Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment* into German: The Role of Publishers and the First Collected Works. Article 2”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (62), 2022, pp. 154–179. (In Russ.)

6. Dudkin, V.V., and K.M. Azadovskii. “Dostoevskii v Germanii” [“Dostoevsky in Germany”]. *F.M. Dostoevskii: Novye materialy i issledovaniia* [*F.M. Dostoevsky: New Materials and Studies*], vol. 86. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 659–740. (In Russ.)

7. Zaidman, M. *F.M. Dostoevskii v zapadnoi literature* [*F.M. Dostoevsky in Western Literature*]. Odessa, Kul’berg i Kaplan Publ., 1911. 127 p. (In Russ.)

8. *Katalog Nemetskoi natsional’noi biblioteki* [*Catalogue of the German National Library*]. Deutsche Nationalbibliothek. Available at: https://www.dnb.de/ (Accessed 1 December 2025). (In Russ.)

9. Kopcha, N.A. “Russkii nigilizm: nemetskaia retseptsiia romana F.M. Dostoevskogo ‘Besy’” [“Russian Nihilism: The German Reception of Dostoevsky’s Novel *Demons*”]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, no. 38, 2018, pp. 224–231. (In Russ.)

10. Korenevskaia, O.V. *Reprezentatsiia russkogo mira v nemetskikh perevodakh romana F.M. Dostoevskogo “Brat’ia Karamazovy”* [*The Representation of the Russian World in German Translations of Dostoevsky’s Novel The Brothers Karamazov: PhD Dissertation*]. Tomsk, 2011. 235 p. (In Russ.)

11. Krinitsyn, A.B. “Dostoevskii v Germanii” [“Dostoevsky in Germany”]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 tomakh* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 178–249. (In Russ.)

12. Kudriavtseva, T.V. “Roman ‘Podrostok’ F.M. Dostoevskogo v nemetskoiazychnykh stranakh” [“Dostoevsky’s Novel *The Adolescent* in German-Speaking Countries”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (13), 2021, pp. 153–183. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-1-153-183

13. Leman, Iu. *Russkaia literatura v Germanii. Vospriatie russkoi literatury v khudozhestvennom tvorchestve i literaturnoi kritike nemetskoiazychnykh pisatelei s XVIII veka do nastoiashchego vremeni* [*Russian Literature in Germany. The Reception of Russian Literature in the Artistic Work and Literary Criticism of German-Language Writers from the 18th Century to the Present*]. Moscow, IaSK Publ., 2018. 480 p. (In Russ.)

14. Merezhkovskii, D.S. *Prorok russkoi revoliutsii: k iubileiu Dostoevskogo* [*The Prophet of the Russian Revolution: On Dostoevsky’s Anniversary*]. St. Petersburg, M.V. Pirozhkov Publ., 1906. 152 p. (In Russ.)

15. Pantelei, I. “Dostoevskii i ego frantsuzskie chitateli” [“Dostoevsky and His French Readers”]. *Dostoevskii i XX vek* [*Dostoevsky and the 20th Century*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 250–272. (In Russ.)

16. Potapova, G.E. “Vo chreve kita po imeni Dostoevskii” [“In the Belly of the Whale Named Dostoevsky”]. Kerrik, L. *Dostoevskii i ‘drugaia Evropa’: aforizmy, stat’i, esse, dnevniki, putevaia proza, pis’ma* [*Dostoevsky and “the Other Europe”: Aphorisms, Articles, Essays, Diaries, Travel Prose, Letters*]. Compiled, translated from German, with preface and commentary by G.E. Potapova. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2017. 696 p. (In Russ.)

17. Reizov, B.G. *Dostoevskii v zarubezhnykh literaturakh* [*Dostoevsky in Foreign Literatures*]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 240 p. (In Russ.)

18. Romanova, G.I. “Sud’ba pervogo nemetskoiazychnogo sobraniia sochinenii F.M. Dostoevskogo” [“The Fate of the First German-Language Collected Works of F.M. Dostoevsky”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo*, no. 2, 2015, pp. 190–193. (In Russ.)

19. Sedel'nikova, O.V., Sharkozine, E. Vandan, and I.Iu. Lilenko. "Nasledie F.M. Dostoevskogo v perevodakh na vengerskii iazyk: k postanovke problemy" ["The Legacy of F.M. Dostoevsky in Hungarian Translations: Towards a Formulation of the Problem"]. *Kul'tura i tekst*, no. 4 (47), 2021, pp. 143–163. (In Russ.)

20. Sedel'nikova, O.V., and E. Vandan. "Obraz F.M. Dostoevskogo vo vstupitel'nykh stat'iakh k izdaniiu vengerskikh perevodov proizvedenii pisatelia 1920-kh gg.: osobennosti etnokul'turnoi retseptsii" ["The Image of F.M. Dostoevsky in the Introductory Articles to the Publication of Hungarian Translations of the Writer's Works in the 1920s: Features of Ethnocultural Reception"]. *Evangel'skii tekst v russkoi slovesnosti: sbornik tezisov dokladov X Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem), 21–24 sentiabria 2020 g.* [*The Gospel Text in Russian Literature: Proceedings of the 10th All-Russian Academic Conference (with International Participation), 21–24 September 2020*]. Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU Publ., 2020, pp. 252–254. (In Russ.)

21. Fridlender, G.M. *Dostoevskii i mirovaia literatura* [*Dostoevsky and World Literature*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)

22. Dostojewski, F.M. *Raskolnikow: Roman*. Übersetzt v. W. Henckel. III Bd. Leipzig, Verlag v. W. Friedrich, 1882. (In German)

23. Dostojewski, F.M. *Die Besessenen.* Deutsch von Hubert Putze. II Bd. Dresden, Leipzig, Heinrich Minden Verl., 1888. (In German)

24. Dostojewski, F.M. *Samtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossovhoff und anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck: in 22 Bd. Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band, Sechster Band.* München und Leipzig, Piper, 1906-1919. (In German)

25. Dostojewski, F.M. *Sämtliche Romane und Novellen, hrsg. von H. Röhl und St. Zweig,* vol. I-XXV. Leipzig, Insel, 1921–1922. (In German)

26. Dostojewski, F.M. *Die Dämonen. Roman.* 2 Bd. Übertr. von Gregor Jarcho. Berlin, J. Ladyschnikow Verlag, 1924. (In German)

27. Dostojewski F.M. *Die Teufel.* Übers. von Marianne. 3 Bd. Kegel. Leipzig, Hesse & Becker, 1924b. (In German)

28. Dostojewski F.M. *Die Dämonen.* Übertr. von V. Hirschfeld. 2 Bd. Berlin, Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1925. (In German)

29. Dostojewskij F.M. *Die Besessenen.* Übertr. von Deutsch von Hubert Putze. 2 Bd. Berlin, M. Maschler, 1925. (In German)

30. Dostojewskij F.M. *Die Besessenen.* Übertr. von Deutsch von Hubert Putze. Berlin, Schöneberg, Oestergaard, 1935. 498 p. (In German)

31. Dostojewskij, F.M. *Die Dämonen: Roman.* Aus dem Russ. übertr. von Waldemar Jollos. Artemis-Bibliothek, Russische Reihe, Abt. 2, vol. 4. Zürich, Artemis Verlag, 1946. (In German)

32. Dostojewski, F.M. *Sämtliche Werke. 1952-1963. In 22 Bd.* München, K. Piper & Co, 1956. (In German)

33. Dostojewski, F.M. *Die Dämonen.* Dt. Bearb. Nora Urban. Klagenfurt, Kaiser, 1961. 515 p. (In German)

34. Dostojewski, F.M. *Die Dämonen: Roman.* Hrsg. von Josef Lesowsky. Aus d. Russ. übertr. von I. Tönnies. Berlin, Vollmer, Hamburg, Standard Verlag, 1961. 733 p. (In German)

35. Dostojewski, F.M. *Die Dämonen.* Hrsg. von Rose Herzog. 2 Bd. Zürich, Stauffacher, 1962. (In German)

36. Dostojewski, F.M. *Die Besessenen.* Neubearb. unter Verwendung älterer Übertr. u. in Sprache und Orthographie in e. zeitgemässe Form gebracht von Burkhard Busse. Köln, Lingen, 1984. 479 p. (In German)

37. Dostojewski, F.M. *Gesammelte Werke. Die Dämonen: Roman in 3 Teilen.* Dt. von Günter Dalitz. [Hrsg. dieses Bd. Michael Wegner]. 2 Bd. Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1985. (In German)

38. Dostojewski, F.M. *Böse Geister: Roman.* Aus dem Russ. von Swetlana Geier. Zürich, Amman, 1998. 962 p. (In German)

39. Dostojevskij, F. *Az ördöngősök.* Regény 1-5. Ford. Szabó Endre. Budapest, Légrády Testvérek, 1909. (In Hungarian)

40. Dostojevskij, F. *Az ördöngősök.* Regény 1-2. Ford. Szabó Endre. Budapest, Légrády Testvérek, 1919. (In Hungarian)

41. Dostoevskij, F. *I demonî.* 3 v. Traduzione di Alfredo Polledro. Torino, Slavia, 1927. (In Italian)

42. Dostoevskij, F. *I demonî.* 2 v. Maria Racovska ed Ettore Fabietti. Sesto San Giovanni, Milano, Barion, 1930. (In Italian)

43. Dostoevskij, F. *I demonî.* Traduzione di Sergio Balakoucioff. Milano, Barion, 1931. 1073 p. (In Italian)

44. Dostoïevski, F.M. *Oeuvres complètes de Dostoïevski. Les Démons.* 2 t. Traduction de Boris de Schloezer. Paris, Gallimard, 1932. (In French)

45. Dostoyevsky, F. *The Possessed: or, The devils.* 3 vols. Translator: Constance Garnett. London, William Heinemann, 1914. 627 p. (In English)

46. Dostoyevsky, F. *The Devils.* Translator: David Magarshack. London, Penguin, 1953. 669 p. (In English)

47. Dostoyevsky, F. *The Possessed.* Translator: Andrew R. MacAndrew. London, Signet, 1962. 704 p. (In English)

48. Dostoyevsky, F. *The Devils.* Translator: Michael R. Katz. Oxford, Oxford University Press, 1992. 769 p. (In English)

49. Eichler, E. *Slawistik in Deutschland von den Anfängen bis 1945: Ein biographisches Lexikon*. Bautzen, Domowina-Verlag, 1993. 520 p. (In German)

50. E.K.R. *Vorbemerkung. F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1921. pp. S. XXIII-XXX. (In German)

51. Garstka, Ch. *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919: eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowskij unter Nutzung unveröffentlichter Briefe der Übersetzerin E.K. Rahsin; mit ausführlicher Bibliographie*. Frankfurt a.M.; Berlin u.a., Lang, 1998. 168 p. (In German)

52. Gerigk, H.Ju. *Dostojewskij, der «vertracte Russe»: die Geschichte seiner im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute.* Tübingen, Attempto, 2000. 93 p. (In German)

53. Jollos, W. *Arte tedesca fra le due guerre.* Milano, Mondadori, 1955. 250 p. (In Italian)

54. Kampmann T. *Dostojewski in Deutschland.* Münster, Helios-Verlag, 1931. 238 p. (In German)

55. Kleßmann, St. *Deutsche und amerikanische Erfahrungsmuster von Welt. Eine interdisziplinäre, kulturvergleichende Analyse im Spiegel de Dostojewskij-Rezeption zwischen 1900 und 1945.* Regensburg, S. Roderer, 1990. 452 p. (In German)

56. Lehmann, J. *Russische Literatur in Deutschland: Ihre Rezeption durch deutschsprachige*

Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Springer-Verlag, 2015. 420 p. (In German)

57. Loew, R. *Wilhelm Henckel: Buchhändler – Übersetzer – Publizist. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Kulturbeziehungen des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main, Lang. 1995. 193 p. (In German)

58. Moeller, A.v.d.B. "Bemerkungen über Dostojewski." *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1906, pp. VII-XV. (In German)

59. Moeller, A.v.d.B. "Bemerkungen über Dostojewski." *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1916, pp. VII-XV. (In German)

60. Moeller, A.v.d.B. "Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution." *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1919, pp. VII-XXIV. (In German)

61. Moeller, A.v.d.B. "Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution." *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1921, pp. IX-XXI. (In German)

62. Moeller A.v.d.B. "Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution." *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band.* München und Leipzig, Piper, 1922, pp. VII-XVII. (In German)

63. Schlögel, K. "Der große Exodus." *Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941.* München, Verlag C.H. Beck, 1994. 448 p. (In German)

64. Urban, N. *Wir alten Österreicher*. Klagenfurt, Weiser-Verlag, 2019. 220 p. (In German)

65. Vogüé, E.M de. *Le Roman russe.* Paris, Typographie E. Plon, 1886. 351 p. (In French)

66. Zweig, S. *Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostojewski.* Leipzig, Insel Verlag, 1920. 219 p. (In German)

Статья поступила в редакцию: 16.07.2025
Одобрена после рецензирования: 14.08.2025
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 16 Jul. 2025
Approved after reviewing: 14 Aug. 2025
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.112.2.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Гем)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-317-347
https://elibrary.ru/SYTERW

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Анна Добряшкина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Письма о Достоевском (из переписки Анны Зегерс с Союзом советских писателей)

© 2026. Anna V. Dobryashkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Letters about Dostoevsky (From the Correspondence of Anna Seghers with the Soviet Writers' Union)

Информация об авторе: Анна Владимировна Добряшкина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-9654-4744
E-mail: annica@list.ru

Аннотация: Статья посвящена истории написания Анной Зегерс сборника теоретических эссе «О Толстом. О Достоевском» (1963). Анна Зегерс — самая известная писательница ГДР, которая не только чаще других немецких авторов приезжала в СССР по приглашению Союза советских писателей, но и состояла в постоянной переписке с советскими коллегами, прежде всего, с консультантом по немецкой литературе В.И. Стеженским. А. Зегерс всегда могла рассчитывать на поддержку и помощь Союза писателей, даже в случае

работы над темами и сюжетами, которые не были популярны в советской культуре 1950-х годов. Одна из тем переписки А. Зегерс с Союзом писателей — творчество Ф.М. Достоевского, которого немецкая писательница с юности считала своим любимым русским автором. Если влияние Ф.М. Достоевского на художественную образность Анны Зегерс достаточно хорошо освещено в отечественной германистике, то история создания теоретических работ о Достоевском, отраженная в сохранившихся письмах, до сих пор оставалась без внимания. Письма 1954–1961 годов не только отражают специфику эпохи, но и показывают, как менялось отношение участников переписки к материалам о Достоевском, а также служат дополнительным штрихом к портрету немецкой писательницы. Корреспонденция этих лет важна и потому, что высказывания А. Зегерс о Достоевском в интервью начали появляться лишь в самом конце 1960-х годов — в связи с приближавшимся юбилеем русского писателя. Статья написана на основе архивных документов (РГАЛИ).

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Анна Зегерс, Союз советских писателей, Иностранная комиссия, В. Стеженский, Генрих Бёлль, А.Ф. Достоевский

Для цитирования: *Добряшкина А.В.* Письма о Достоевском (из переписки Анны Зегерс с Союзом советских писателей) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 317–347. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-317-347

Information about the author: Anna V. Dobryashkina, PhD in Philology, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-9654-4744

E-mail: annica@list.ru

Abstract: The article is devoted to the history of the composition of Anna Seghers's collection of theoretical essays "On Tolstoy. On Dostoevsky" (1963). Anna Seghers was the most prominent writer of the GDR, who not only visited the USSR more frequently than other German authors, at the invitation of the Union of Soviet Writers, but also maintained constant correspondence with her Soviet colleagues, most notably with V.I. Stezhensky, consultant on German literature. Seghers could always count on the support and assistance of the Union of Writers, even when working on topics and subjects that were not popular in Soviet culture of the 1950s. One of the recurring topics in Seghers's correspondence with the Union of Writers was the work of Fyodor Dostoevsky, whom the German writer had considered her favourite Russian author since her youth. While the influence of Fyodor Dostoevsky on Anna Seghers's artistic imagery has been well covered in Russian German studies, the history of the creation of theoretical works on Dostoevsky, reflected in the surviving letters, has received no scholarly attention until now. The letters of 1954–1961 not only reflect the particular character of the era but also show how the correspondents' attitude toward Dostoevsky's work evolved, and add an important detail to our understanding of the German writer. The correspondence of these years is also important because Seghers's public statements about Dostoevsky in interviews began to appear only in the late 1960s, in connection with the upcoming anniversary of the Russian writer. The article is written on the basis of archival documents (RGALI).

Keywords: Dostoevsky, Anna Seghers, Soviet Writers' Union, Foreign Commission, V. Stezhensky, Heinrich Böll, A. Dostoevsky

For citation: Dobryashkina, A.V. "Letters about Dostoevsky (From the Correspondence of Anna Seghers with the Soviet Writers' Union)." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 317–347. (In Russ.)https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-317-347

Анна Зегерс (Anna Seghers, наст. имя Аннетте Рейлинг, Annette Reiling, в замужестве Нетти Радвани, Netty Radvany, 1900–1983), самая известная писательница ГДР и самая частая гостья Союза советских писателей (ССП) после 1945 года, провела в СССР значительную часть своей долгой жизни и считала ее неразрывно связанной с русской культурой. Знакомство Зегерс с русской литературой началось в ранней юности с романов Ф.М. Достоевского, который сразу стал одним из любимых авторов писательницы. Влияние русского классика просматривается во многих ее произведениях, кроме того, она посвятила ему ряд теоретических работ.

Роль Достоевского в формировании как мировоззрения, так и художественной образности в творчестве А. Зегерс достаточно подробно освещена в современной отечественной германистике (см., напр.: [Ишимбаева, 2021]; [Головачева, Седельникова, 2022]; [Мельникова, 2022] и др.). Без особого акцента, правда, остается тот факт, что русский классик не просто с юности восхищал Зегерс, а стоял у истоков ее творческого пути. Нетти Рейлинг, дочь еврейского антиквара и арт-дилера, «специализировавшегося на нидерландских художниках»[1] [Roscher, 1984, S. 142], «с детства безумно любила живопись и архитектуру» [Roscher, 1984, S. 152]. В начале 1920-х годов она пишет на философском факультете Гейдельбергского университета диссертационное исследование по ветхо- и новозаветным сюжетам в творчестве Рембрандта и в то же самое время «читает некоторые романы Достоевского. И читает их с возрастающей страстью — один за другим: Преступление и наказание, Идиот, Братья Карамазовы[2]» [Seghers, 1963, S. 57]. А уже в 1924 году Н. Рейлинг

[1] Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — *А.Д.*

[2] В своих интервью 1970–1980-х годов о первых прочитанных книгах (см.: [Roscher, 1984]) А. Зегерс предупреждала своего собеседника, что все временные данные приблизительны. Относительно того, в каком порядке и в каком возрасте писательницей были прочитаны романы Достоевского, есть несоответствия в воспоминаниях разных лет. В интервью для Пушкинского дома (1969) Зегерс

под псевдонимом публикует свое первое художественное произведение и защищает диссертацию о Рембрандте, решаясь на переход от искусствоведения к литературе. В конце жизни Анны Зегерс ее коллега Криста Вольф (Krista Wolf, 1929–2011) издала текст этой диссертации («Еврей и еврейство в творчестве Рембрандта», "Jude und Judentum im Werke Rembrandts", 1981), спрашивая себя, что же во время работы над исследованием стало причиной «превращения Нетти Рейлинг <...> в писательницу Анну Зегерс» [Reiling, 1981, S. 5], взявшую («не без тайного умысла» [Reiling, 1981, S. 7]) в качестве литературного псевдонима имя голландского предшественника великого Рембрандта — Эркюля Сегерса, не понятого современниками и забытого потомками, и вполне однозначно отвечает: Достоевский.

В скобках следует заметить, что необычному союзу Рембрандта и Достоевского, давшему импульс к творчеству немецкой писательницы, вовсе не суждено было остаться лишь ярким воспоминанием ее университетских лет: в свои произведения, подстраиваемые под требования соцреализма, А. Зегерс сумела перенести рембрандтовскую светотень, которая часто вызывала возражения критиков как опасное движение «к достоевщине, к увлечению психологизмами и углублению в психологические детали»[3], ее персонажи нередко были похожи и на изображенных в романах Достоевского, и на изображенных на полотнах Рембрандта, наконец, в сознании писательницы Христос Ивана Карамазова надолго остался Христом кисти Рембрандта.

В интервью и беседах А. Зегерс начала упоминать русского классика лишь к 1970-м годам, ко времени празднования в СССР его крупного юбилея (150 лет со дня рождения). До этого речь о Достоевском шла лишь в ее переписке с разными лицами, но прежде всего — с В.И. Стеженским (1921–2000), консультантом по немецкой литературе, курировавшим от лица Иностранной комиссии ССП общение с немецкой коллегой, которая в это время была не только лауреатом Сталинской премии и Национальной премии ГДР, но и председателем Союза немецких писателей (с 1952 года). Архивные документы, переданные в РГАЛИ, представляют собой, к сожалению, далеко не полный корпус писем о Достоевском, к тому же тексты, переве-

утверждает, что «впервые прочла Достоевского школьницей» [Базанов, 1971, с. 6].

[3] Стенограмма заседания в иностранной комиссии по обсуждению романа Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми», 23 мая 1950 г. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 548. Л. 22.

денные Стеженским на русский язык для Иностранной комиссии, обнаруживают иногда расхождения с оригиналом. Лакуны РГАЛИ восполняет берлинский архив Анны Зегерс (Anna-Seghers-Archiv), однако двухтомник избранных писем писательницы, изданный американской исследовательницей австрийского происхождения Кристианой Цель Ромеро, включает лишь часть переписки на тему Достоевского[4].

Многие письма, хранящиеся в двух архивах, позволяют увидеть взаимосвязь между периодами сильного эмоционального напряжения (эмиграция, реэмиграция, партийные конфликты 1950-х годов и проч.) в жизни немецкой писательницы и ее желанием сопоставить происходящее с реальностью произведений Достоевского. Особенно остро Зегерс ощутила пересечение своей эпохи с миром Достоевского во время оккупации нацистами Франции, где она жила с 1933 года, и бегства в Мексику[5]. Обращение немецкой писательницы к русскому классику во время Второй мировой войны примечательно и по другой причине: именно у него она искала объяснение происходившего в современном мире кошмара. Следует, однако, признать, что «находки» Анны Зегерс нередко упрощали и даже искажали взгляды писателя и сужали его художественный мир.

В Мехико в немецком антифашистском эмигрантском журнале *Freies Deutschland* была опубликована ее статья «Князь Андрей и Раскольников: военное и идеологическое вторжение Наполеона в романах *Преступление и наказание* и *Война и мир*» [Seghers, 1944]. Небольшая по объему статья сопоставляла в 1944 году героев Толстого, Достоевского и вышедших из Гитлерюгенд молодых национал-социалистов, которые были одинаково одержимы идеей безграничной власти, и представляла Раскольникова как первого нациста. Влияние образа Раскольникова на умы немцев Зегерс сравнивала (в риторическом плане это достаточно интересный пример сравнения) с поразительным эффектом «Вертера» И.В. Гёте:

[4] В примечаниях Кр. Цель Ромеро указывает датировку некоторых писем, посвященных Достоевскому и не включенных ею в ее издание: 22.5.1957, 20.7.1957, 25.11.1957, 28.11.1959, 07.03.1960, 15.02.1962, 28.07.1962. См.: [Zehl Romero, 2010, S. 423]. Ни одно из этих писем не имеет копий, хранящихся в РГАЛИ.

[5] См. Seghers an Weiskopf. Pamiers, 23.11.1940 [Zehl Romero, 2008, S. 459].

> Когда Гёте написал «Страдания юного Вертера», он вызвал, сам того не желая, эпидемию самоубийств. Достоевский доводит образ Раскольникова до абсурда [Seghers, 1944, S. 28].

В связи с распространением в Германии идеи «вседозволенности» писательница упоминала в сочинении и Мёллера ван ден Брука (см. подр.: [Добряшкина, 2017]), идеолога консервативных кругов Германии начала века и автора эпохального произведения «Третий рейх» (1923), ошибочно считая его «немецким переводчиком»[6] Достоевского. Мёллер ван ден Брук, писала Зегерс, «в предисловии и других работах подхватил принцип “вседозволенности”» и «помог подвести фундамент под идеологию Гитлера, популяризируя в том числе идею “Третьего рейха”» [Seghers, 1944, S. 28]. В действительности издателя Собрания сочинений русского классика интересовала в творчестве Достоевского не «вседозволенность» и тяга к безграничной власти, а, прежде всего, идея мессианства нации, мистики народа, в чем, возможно, немецкой писательнице было значительно сложнее разобраться. К сожалению, нет сведений о реакции, которую текст мог вызвать в 1944 году в среде читателей журнала — эмигрировавших писателей-антифашистов и сотрудников Иностранной комиссии Союза советских писателей. Впрочем, заключительный фрагмент статьи не только затрагивал болезненный момент необходимой в будущем денацификации немецкого народа, но и предполагал отличие нацистов от Раскольникова:

> Страны и народы задыхаются сегодня от переполняющего их преступления Гитлера. Наказание еще окутано туманом неизвестности. Как немецкую молодежь подведут к осознанию преступления и наказания, это, пожалуй, самый сложный вопрос нашего поколения [Seghers, 1944, S. 28].

Вернувшись в Германию (1947), Зегерс участвовала в 1948 году в мероприятиях, проводимых «Обществом изучения культуры Совет-

[6] Здесь Зегерс допускает неточность: Мёллер ван ден Брук не переводил тексты Достоевского. Это достаточно серьезное фактографическое искажение для поколения 1920-х годов, читавшего и романы Достоевского, и предисловия к ним Мёллера ван ден Брука. Следует, однако, учитывать, что статью Зегерс писала в тяжелых условиях эмиграции, кроме того, после опасной черепно-мозговой травмы, потребовавшей года реабилитации в Мексике и дававшей о себе знать всю последующую жизнь.

ского Союза»[7] (Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion), и снова говорила о Достоевском. В Галле она выступила с докладом на знакомую тему — «Наполеоновская идеология власти у Толстого и Достоевского» («Die napoleonische Macht-Ideologie in den Werken Tolstois und Dostojewskis»); в Шверине — это было как раз после ее первой послевоенной поездки в СССР[8] — ей пришлось просвещать соотечественников в вопросах актуальности творчества Достоевского, убеждать их в том, что «Братья Карамазовы, хотя Достоевский, конечно, не совсем соответствует духу современной России, — это очень глубокая книга»[9]. Со стороны писательницы эти выступления перед немецкой публикой были, безусловно, смелым шагом: если сразу после своего возвращения на родину Зегерс могла не знать о антидостоевской кампании 1947 года в СССР, то, посетив весной 1948 года Москву[10], она, конечно же, уже была в курсе происходившего и действовала вопреки советским установкам.

Однако далее Достоевский словно исчезает из творческой жизни Зегерс. Было ли причиной его «несоответствие духу современной России», что еще отчетливее почувствовала писательница во время многочисленных поездок в СССР, или так выразилась исключительная сложность первых пяти лет после ее реэмиграции, сказать однозначно сложно. Возможно также, писательнице было известно о том, что в 1950 году при обсуждении в Иностранной комиссии ее романа «Мертвые остаются молодыми» ее укоряли в склонности к «достоевщине». Возвращение к любимому русскому автору наметилось только в 1953 году. Примерно в это же время подходил к концу «самый мрачный и глухой период замалчивания и “разоблачения” Достоевского» в СССР [Подосокорский, 2024, с. 162].

29 мая 1954 года в немецкой газете *Tägliche Rundschau* было опубликовано эссе Зегерс «Письма друзьям на Западе. О поездке

[7] Структура в ГДР, видевшая свою задачу в распространении информации о культуре Советского Союза, что было частью программы денацификации немецкого населения после капитуляции Германии.

[8] Первая послевоенная немецкая делегация, в составе которой была Анна Зегерс, приехала в СССР на период с 07.04.1948 по 04.05.1948. До этого Зегерс была в Советском Союзе только в 1930 году.

[9] Seghers an Kurt Stern, Berlin, 07.07.1948 [Zehl Romero, 2008, S. 315].

[10] Накануне прибытия делегации, 1 апреля 1948 года, на заседании филфака ЛГУ состоялось публичное «покаяние» ленинградского литературоведа А.С. Долинина, автора вышедшей в 1947 году книги «В творческой лаборатории Достоевского: история создания романа “Подросток”». См.: [Дружинин, 2025, с. 93].

в Советский Союз» («Briefe an Freunde im Westen. Über eine Reise in die Sowjetunion»), созданное в форме открытого письма близким друзьям Жоржу Амаду и Пабло Неруде[11]. В своем названии, которое вызывало ожидание скорее травелога, эссе не имело никакого указания на русскую литературу, тем не менее, оно было посвящено роману Л. Толстого и обосновывало логическую необходимость вернуться к изучению другого русского писателя. Обращаясь к «друзьям на Западе», Зегерс вспоминала, как у нее возникла идея заняться творчеством Достоевского: работая в 1953 году в архиве Л. Толстого в Ясной Поляне и листая номера «Русского вестника», она обнаружила

> в том же выпуске, в котором начинается «Война и мир» <...> продолжение «Преступления и наказания» Достоевского. Существует точка соприкосновения обеих книг — пусть они и противятся сравнению в других случаях [Seghers, 1963, S. 27].

Писательница «лукавила»: в 1953 году ее размышления о «наполеоновском принципе власти», безусловно, уже не были новыми, и «точка соприкосновения» Толстого и Достоевского, обнаруженная в номере «Русского вестника», ни в коем случае не возникла в сознании А. Зегерс в Ясной Поляне, хотя, возможно, и приобрела там важную для нее «привязанность к явственной и ощутимой действительности»[12]. Кроме того, ее ранняя статья, опубликованная в мексиканском журнале за десять лет до этого, утверждала обратное: оба писателя настолько разные, что «связующие нити можно найти лишь с трудом» [Seghers, 1944, S. 27]. Зегерс очевидно искала авторитетную фигуру, из тени которой она могла бы без какого-либо риска для собственной репутации вывести Достоевского.

После публикации эссе о Толстом обстоятельства жизни А. Зегерс складывались довольно благоприятно для совершения шага, который писательница считала для себя опасным. С конца 1955 года и до апреля 1956 года[13] она находилась в больнице, и друзья в Москве проявляли беспокойство. Союз писателей готов был, как всегда,

[11] Изначально письмо было адресовано только Ж. Амаду.

[12] Зегерс — Полевому. Берлин, 17.03.1954. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1350. Л. 7. Машинописн. копия, пер. В. Стеженского.

[13] 27.04.1956 писательница уехала в Москву, чтобы пройти курс лечения в Барвихе.

оказать любую помощь, и Зегерс смело высказывала свои желания: в письме председателю Иностранной комиссии ССП Б.Н. Полевому — приехать в Москву на лечение; в письме заместителю председателя Инокомиссии М.Я. Аплетину — снять деньги с московской сберкнижки по доверенности. Однако о своей давней мечте написать небольшую работу о Достоевском писательница заявить так и не смогла. Более того, эту тему она затрагивала с осторожностью и даже предпочитала ее по возможности избегать. Когда в начале 1956 года, все еще в больнице, ей пришлось заполнять анкету ССП, составленную для писателей ГДР, Достоевский был назван вместе с Толстым, Чеховым и др., а на вопрос о влиянии литературных предшественников Зегерс ответила уклончиво: «не было определенного автора, который бы на меня серьезно повлиял при написании первых работ»[14]. Характерно, что за этим чрезвычайно безынформативным письмом, адресованным В. Стеженскому, все же последовало второе, в котором о влиянии Достоевского писательница снова не говорила прямо, но уже описывала свое восприятие русской литературы достаточно ярко и эмоционально[15]: в романах русских авторов

> жизнь была более осязаемая, чем моя собственная, люди были больше людьми, их боль была больше болью, их свобода была больше свободой, снег тоже был больше снегом, и зерно было больше зерном. И поскольку все шло непосредственно из жизни, я, так сказать, нашла в себе мужество, чтобы писать. Я поняла, что нет ничего, о чем нельзя было бы написать[16].

Сдержанность Анны Зегерс кажется преувеличенной на фоне юбилея Достоевского и запланированного издания монографий о его творчестве не только на русском, но и на иностранных языках. Маловероятно, что председателю Союза немецких писателей не было известно о таком масштабном проекте. К тому же, как раз в

[14] Seghers an Steshenski. Berlin, 02.1956 [Zehl Romero, 2010, S. 42].

[15] Для сравнения, в анкете 1969 года, опубликованной в юбилейном издании «Достоевский и его время», Зегерс указывает следующее: «Впервые я прочла Достоевского школьницей. Я пережила тогда глубокое потрясение. Достоевский погрузил меня в неизвестное мне до этого странное состояние» [Базанов, 1971, с. 6].

[16] В РГАЛИ этого письма нет, в издании писем Кр. Цель Ромеро оно, как и большинство писем, касающихся темы «Достоевский», представлено лишь фрагментарно. См.: [Zehl Romero, 2010, S. 369].

конце января 1956 года, в западногерманском журнале *Der Spiegel* в статье «Больше не реакционный» («Nicht mehr reaktionär») сообщалось, что, согласно советской «Литературной газете», в СССР готовится торжественное празднование 75-летия со дня смерти писателя, а также его десятитомное собрание сочинений.

Тему Достоевского писательница собиралась обсудить во время второго в 1956 году посещения Советского Союза, до или после заседания Комитета по Сталинским премиям, в который она входила с 1954 года. Заседание, правда, в 1956 году не состоялось, поэтому свою мечту А. Зегерс пришлось изложить в письме Стеженскому. О ее упорном нежелании говорить о запланированной работе прямо и подробно свидетельствует сложный — и очень частый в ее эпистолярном наследии — стиль. О значимом писательница сообщала словно мимоходом, обрамляя важные факты множеством второстепенных деталей и действий в сослагательном наклонении и оставляя свое неосуществленное намерение по-прежнему в русле «толстоведения»:

> У меня была тогда идея написать еще одно литературное письмо (подобное письму о Толстом) о Достоевском. Я бы поехала после этого заседания на три дня в Ленинград. Конечно, я могла бы сделать и наоборот, если бы я знала, когда это заседание должно было состояться. Тогда бы я в первой половине дня прибыла в Москву и уехала бы вечером того же дня в Ленинград, а затем обратно на заседание[17].

Письмо заканчивалось упоминанием перенесенной в начале года тяжелой болезни.

Последнее письмо в 1956 году — его копия отсутствует в РГАЛИ, оригинал хранится в Архиве Анны Зегерс в Берлине — написано 24 декабря, после, по всей видимости, только что состоявшегося приятного телефонного разговора со Стеженским. Оно снабжено рисунком Зегерс, выдержано в праздничном тоне, однако, интересно тем, что в постскриптуме, после основной информации и расспросов о вещах, которые можно привезти в Москву из ГДР, содержится (с сокращением слов, будто в конспирологическом послании, с повторением формулы «подобно письму о Толстом») однозначное изъявление желания писательницы приехать в Советский Союз для изучения Достоевского независимо от других мероприятий.

[17] Seghers an Steshenski. Berlin, 17.11.1956 [Zehl Romero, 2010, S. 55].

Впрочем, Зегерс подчеркивала, что идея актуальности нового эссе исходила от самого Стеженского:

> Если этой зимой заседание не состоится, я бы приехала где-нибудь в конце февраля в Москву и Ленингр. для написания литерат. письма о Достоевском (подобно пис. о Толстом). Его можн. будет, действительно, как тогда с Толстым, перевести на иностранные языки и сделать доступным для чтения в Зап. Германии, Америке и Италии. Эта прекрасная мысль уже приходила Вам в голову. Надо ли мне по этому вопросу написать Полевому или Федину? Пожалуйста, подтвердите получение этого письма[18].

В январе 1957 года Зегерс отправила В. Стеженскому, который в Инокомиссии отвечал за все переводы с немецкого языка, два письма — для Б. Полевого и для него самого. Полевого писательница просила организовать для нее поездку в Москву и Ленинград для сбора материала о Достоевском:

> Я буду Вам очень обязана, если Вы поможете мне осуществить творческую поездку в Москву и Ленинград.
>
> Я собираюсь написать работу о Достоевском и хотела бы собрать необходимый для этого материал. Может быть, эта работа приобретет форму открытого письма, подобного тому, какое я опубликовала на имя Жоржа Амаду о Л. Толстом. После того, как я имела тогда возможность работать в архиве Л. Толстого, я опубликовала также ряд статей, рассчитанных на западных читателей.
>
> Таким же образом я хочу использовать материал о Достоевском. Разумеется, расходы по этой поездке я беру на себя. Прошу Вас, дорогой товарищ Полевой, помочь мне в получении визы[19].

Письмо Анны Зегерс Стеженскому маркировало определенную фазу ее рецепции Достоевского — на этом этапе все прежние представления о русских романах писательницу еще однозначно вдохновляли, позволяя даже мечтать о жизни в монастыре.

---

[18] Seghers an Steshenski. Berlin, 24.12.1956 [Zehl Romero, 2010, S. 58–59].

[19] Зегерс — Полевому, Берлин, 26.01.1957. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1387. Л. 3. Машинописн. копия, пер. В. Стеженского 04.02.1957.

Я очень хотела бы объединить эти два мероприятия, т. е. приехать пораньше, чтобы заняться стариком Достоевским, поехать к нему в Ленинград, а потом, вернувшись, принять участие в заседаниях людей мира.

Поэтому прошу Вас узнать, когда состоится это заседание. Когда все прояснится и я буду примерно знать о дате моей поездки в Ленинград, я хотела бы также встретиться там с людьми, с которыми я познакомилась в последнее посещение Ленинграда, которых я давно знаю и которые смогут помочь мне в работе над моей темой и показать необходимые места в Ленинграде.

Вам и мне снова предстоит много веселой и плодотворной работы. То, что Вы в последний раз рассказывали мне о раскаявшемся разбойнике и о многих других вещах (у Достоевского кающихся грешников, что песчинок в пустыне, но разбойник, основавший монастырь, это невероятно), я с Вашей помощью снова вспомню. Материалы эти у меня есть.

Я до сего времени не писала в Союз писателей относительно своей поездки потому, что ждала ответа от Скобельцына.

<...> Для моей работы мне нужно было бы побывать на различных фабриках и пожить в монастыре. Но это нельзя объединить с другими заботами и делами, особенно при моем теперешнем состоянии[20].

Интересно, что Стеженский, как и Зегерс, нервничал из-за этого проекта и явно старался минимизировать свою роль в деле сбора документов по Достоевскому. Переведенное им для Инокомиссии письмо Анны Зегерс при сравнении с хранящимся в берлинском архиве оригиналом обнаруживает мелкие неточности.

У нас с Вами, Стежи, будет снова куча веселой и прекрасной работы. Ваши **записи** о раскаявшемся разбойнике и о многих других вещах (у Достоевского кающихся грешников, как **песка морского**, но **Ваш** разбойник, который основал монастырь, был **чистым заблуждением**), которые Вы мне в последний раз прислали, мы еще раз с Вашей помощью просмотрим. У меня это, конечно, с собой[21].

[20] Зегерс — Стеженскому, Берлин, 26.01.1957. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1387. Л. 1,2. Машинописн. копия, перевод В. Стеженского 05.01.1957.

[21] Seghers an Steshenski. Berlin, 26.01.1957 [Zehl Romero, 2010, S. 61]. Маркировка жирным шрифтом — *А.Д.*

Видимо, для Стеженского в 1957 году было принципиально важно заменить упоминание письменного изложения на устное, опустить местоимение «Ваш» и поменять «чистое заблуждение» на указание невероятности услышанного (соответственно, «песок морской» был заменен на «песчинки в пустыне» ради устранения библейского звучания при сохранении общего смысла). Из письма Зегерс следует, что тема переписки — Оптина пустынь, а не только Ленинград, и что в берлинском архиве среди многих других неопубликованных писем по теме «Достоевский» есть письма из Москвы, копии которых отправитель предпочел не оставлять.

Полевой, в свою очередь, написал в ответ о готовности СП оказать писательнице любую помощь:

> Дорогая товарищ Зегерс! Получил Ваше письмо и спешу ответить. Разумеется, мы сделаем все, от нас зависящее для того, чтобы организовать Вам творческую поездку в Москву и Ленинград.
>
> Чудесная это мысль — написать по-новому о Достоевском. По-моему, ни с одним писателем не было такой путаницы, как с ним. Он еще ждет вдумчивого и умного исследователя. Кстати, только вчера видел выставку молодого художника Гончарова[22], у которого среди других работ есть серия иллюстраций к Достоевскому. Мы с женой просто в ажиотаж пришли — как это все хорошо, глубоко и умно. Будете в Ленинграде, обязательно мы Вас с ним сведем[23].

Одобрительный ответ Полевого сразу снизил напряженность в эпистолярном диалоге Зегерс и Стеженского. Такая реакция Полевого была вполне ожидаема: в самом начале 1955 года он уже поднимал вопрос о необходимости учитывать индивидуальные интересы приезжающих иностранных писателей, а не «гонять их, как зайцев, по одному и тому же давно известному тем, кто у нас уже побывал, маршруту»[24], поэтому замена «окостеневшего маршрута»[25]

[22] Имеется в виду график А.Д. Гончаров (1903–1979).

[23] Полевой — Зегерс, Москва, 05.02.1957. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1387. Л. 4. Машинописн. копия.

[24] Памятная записка Б.Н. Полевого о пребывании советских писателей в зарубежных странах и зарубежных писателей в СССР. 8 января 1955 г. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 46. Л.3.

[25] Там же.

в Ленинграде на экскурсию «Петербург Достоевского» оказалась вполне реальной.

В итоге в 1957 году Анна Зегерс побывала в СССР дважды: с 20 апреля по 10 мая и с 1 ноября по 13 ноября, ни об одном из этих визитов в РГАЛИ не осталось отчетов. Вероятная причина заключалась в том, что обе поездки Анны Зегерс были организованы «по линии Комитета по Ленинским премиям»[26]. Писательница в этом случае не зависела от программы ССП, и поэтому ей было так важно совместить посещение Ленинграда с заседанием Комитета. Поездка в Ленинград состоялась, как и планировала писательница, до заседания Комитета, а 6 мая Зегерс встречалась уже с Полевым и Аплетиным в Москве. Во время первого визита Зегерс обратилась за помощью к литературоведу А.Л. Дымшицу, бывшему культурофицеру советской зоны оккупации, который жил тогда в Ленинграде и которого она знала с момента возвращения в Берлин из Мексики. Скорее всего, именно Дымшица писательница имела в виду, когда сообщала Стеженскому о людях, «которых она давно знает и которые смогут помочь ей в работе над ее темой и показать необходимые места в Ленинграде». Вопрос о знакомстве с внуком Достоевского, Андреем Федоровичем, вряд ли можно ставить, поскольку в это время А.Ф. Достоевский был серьезно болен и «считал для себя 1957 год — последним»[27]. Кроме Ленинграда, как следует из переписки, Зегерс была в сопровождении Стеженского также в Коломне и в летней усадьбе Достоевских.

После весеннего визита писательницы в СССР Стеженский снова активно собирал материалы об Оптиной пустыни. Его письмо от 3 июля 1957 года, возможно, оказалось самым важным для Зегерс:

> <...> вот что мне в результате длительных поисков удалось установить. Л. Толстой действительно был в Оптиной пустыни, куда он ездил в связи с работой над повестью «Отец Сергий». Приехал он в Оптину пустынь 27 февраля 1890 года и беседовал со старцем Амвросием. В своем дневнике за 27.2.1890 года Л. Толстой писал: «Подтверждается то, что я видел в Киеве — молодые послушники святые, с ними бог; старцы не те, с ними дьявол. Был у Амвросия, говорил о разных верах... Амвросий — жалок, жалок своими соблазнами до

[26] Дневник работы Иностранной комиссии за 1957 год. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 58. Л. 12. Копия.

[27] См. переписку А.Ф. Достоевского с Л.П. Гроссманом. Например, Достоевский — Гроссману, Ленинград, 23.11.1957. РГАЛИ. Ф. 1386. Оп. 2. Ед. хр. 263. Л. 13.

невозможности» (Лев Толстой. Полное собрание сочинений, том 51, Москва, ГИХЛ, 1952 г., стр. 23). <...>

Достоевский же, как Вы знаете, был в Оптиной пустыни 26–27 июня 1878 года и трижды беседовал там со старцем Амвросием. Его мнение об этом старце Вам тоже известно.

Остается пока неясным, был ли старец Амвросий, с которым беседовал Достоевский, тем же старцем, с которым беседовал Толстой. Их встречи разделяют 12 лет. Если предположить, что старец Амвросий, с которым беседовал Достоевский, успел за это время отправиться на тот свет, то весьма маловероятно, что его преемник тоже носил имя Амвросий. По-видимому, это тот же самый Амвросий. Во всяком случае я постараюсь еще узнать точнее, хотя все, кого я спрашивал, утверждают, что это, наверное, тот самый Амвросий. Но никто не может сказать абсолютно точно, так ли это на самом деле[28].

Относительно Амвросия Оптинского исследовательница К. Цель Ромеро, читавшая, хотя и не включившая в свой сборник переписку об Оптиной пустыни, замечает, что «Анну Зегерс восхищало различие во взглядах обоих авторов» [Zehl Romero, 2010, S. 422–423].

Далее в том же июльском письме Стеженский излагал информацию о семье Достоевского, их поместье, упоминал монографию Л.П. Гроссмана «Жизнь и труды Ф.М. Достоевского» (1935). Еще через десять дней советский германист отправил Анне Зегерс пачку фотографий Достоевского, 25 штук, полученных в музее, и пять фотографий из серии: «Анна Зегерс в поисках имения Достоевского»[29]. Свое письмо Стеженский закончил трогательным восклицанием: «Знал бы этот старец, какой неожиданный интерес проявится к нему в 1957 году!»[30]

Второй раз Зегерс приезжала в СССР в ноябре 1957 года (заседание комитета состоялось 04.11.1957), однако писем в это время становится значительно меньше, а имя Достоевского и вовсе исчезает из корреспонденции.

---

[28] Стеженский — Зегерс, Москва, 03.07.1957. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1387. Л. 13. Машинописн. копия.

[29] Стеженский — Зегерс, Москва, 13.07.1957. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1387. Л. 14. Машинописн. копия.

[30] Там же.

В январе 1960 года работой немецкой коллеги над Достоевским начал интересоваться ушедший на пенсию М. Аплетин. Его письма не сохранилось, и предположить причину его интереса сложно. Зегерс, в свою очередь, благодарила Аплетина за «подробное письмо», называла его «дорогим и старым товарищем», однако, на вопрос о Достоевском она ответила уклончиво и сухо, без обычной для переписки с Аплетиным сердечности, к тому же апеллируя уже к Шиллеру:

> Я в самом деле писала Стеженскому и часто говорила, что хотела бы написать этюд о Достоевском, хотя и в одном определенном аспекте: Достоевский, Шиллер. Это означает для меня — надеюсь, что смогу это ясно выразить — развитие образа великого инквизитора. И, конечно, всего, что относится к Христу, антихристу, социализму, атеизму, к ложному и правильному во взглядах этих писателей. Я не хотела бы излишних разговоров об этой еще только задуманной работе и ее направлении, поскольку по горло занята сейчас совершенно другой работой, которая отнимет у меня еще несколько недель[31].

В письме Стеженскому, написанном в тот же день, она сообщала об осенившей ее идее — предшествовании образа инквизитора из драмы «Дон Карлос» Шиллера образу Великого Инквизитора Достоевского:

> По моему мнению, еще никто никогда не размышлял и не писал о той взаимосвязи, которая без всякого сомнения существует между Великим Инквизитором Ивана Карамазова и Великим Инквизитором Дона Карлоса, а также о том, что этот первый Великий Инквизитор Дона Карлоса стал праотцом многих инквизиторских и дьявольских явлений в мировой литературе, вплоть до доктора Фаустуса нашего Томаса Манна[32].

Этот ответ, свидетельствовавший о произошедшей перемене во взглядах и планах Зегерс, удивил и огорчил Стеженского:

---

[31] Зегерс — Аплетину, Берлин, 27.01.1960. РГАЛИ. Ф. 2876. Оп.1. Ед. хр. 97. Л. 2. Машинописн. копия. перевод на рус. язык. В. Стеженского (09.02.1960).

[32] Seghers an Steshenski, Berlin, 27.01.1960. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1434. Л. 1. Машинописн. копия.

> То, что Вы думаете написать о Достоевском, Шиллере, великом инквизиторе и т.п., кажется мне очень интересным. Только как же теперь наш старец Зосима-Амвросий? Куда он, бедный, денется? А Оптина пустынь и Толстой? Пожалуйста, напишите мне, что бы Вы хотели, чтобы я посмотрел в наших библиотеках, какой материал для Вас подобрать?[33]

Стеженский сразу предложил Зегерс свою помощь в написании работы на новую тему и, не получив ответа от немецкой писательницы, предложил помощь повторно.

Перед своим приездом в Москву, 9 апреля 1960 года, Зегерс витиевато сообщала Стеженскому:

> О старике Достоевском и еще более древнем старике Шиллере, которые, каждый по-своему, были частично в порядке, частично в беспорядке, мы поговорим, когда я приеду. Возможно, я с радостью съезжу в Ленинград, чтобы еще раз внимательно осмотреть разные вещи. Не имею ни малейшего понятия, как далеко расположен этот монастырь от какого города и есть ли смысл туда наведаться, кроме того смысла, который всегда имеется для любой фантазии в любом путешествии. Я надеюсь, Вы сможете со мной проработать некоторые моменты, если у Вас будет время и желание[34].

В своей записной книжке, напротив, цель поездки в СССР Зегерс обозначила четко: «На 1 мая я была в Москве-Ленинграде / Готовила статью о Достоевском» (цит. по: [Zehl Romero, 2003, S. 393]). До Оптиной пустыни, о необходимости посещения которой писательница сообщала ранее, она не доехала, хотя, можно не сомневаться, Стеженский готов был организовать и эту поездку. На этом тема Достоевского в их эпистолярном диалоге была исчерпана. Лишь через полтора года в переписке в последний раз мелькнули имена Достоевского и его персонажа; Зегерс упоминала их в пренебрежительном тоне и снова вместе с другим писателем:

---

[33] Стеженский — Зегерс, Москва, 11.02.1960. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1434. Л. 5. Машинописн. копия.

[34] Seghers an Steshenski. Berlin, 09.04.1960. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1434. Л. 9. Машинописн. копия.

> Я вынашиваю замысел новой литературной работы, ну, поскольку Ваш древний старец Зосима приказал долго жить (как Вам известно, смердя). <...> Мне было бы интересно узнать, есть ли архив Гоголя в Москве или Ленинграде и будет ли у Вас хоть немного желания пару дней поработать там вместе со мной[35].

Работа над «письмом о Достоевском» была завершена в 1961 году, как, в общем-то и планировалось, — к 140-летию со дня рождения писателя, однако опубликовать его сразу не удалось. 1961 год, на который пришелся пик Второго Берлинского кризиса (1958–1962), оказался для председателя Союза немецких писателей сложным. С февраля западногерманская пресса сообщала о запрете на ввоз книжной продукции из ГДР в ФРГ. Возведение в августе Берлинской стены вызвало множественные протесты западногерманской общественности. Особенно яростно на Анну Зегерс нападал уже известный к тому времени Гюнтер Грасс, автор «Жестяного барабана»[36], заявляя в открытом письме от 14 августа, что создательница великолепного романа «Седьмой крест» «не заметила агрессии диктатуры, которая <...> на время и все же ловко переоделась в ее мечту о социализме и коммунизме» [Richter, 1961, S. 63]. На письмо Грасса вместо Зегерс, которая находилась в это время в Бразилии, ответил из Калифорнии немецкий писатель-эмигрант Людвиг Маркузе. Разделяя взгляды молодого коллеги, он замечал:

> Однако призывать в этот час Анну Зегерс к поступку, то есть, к слову, означает возложить на нее подвиг мученичества. Она не должна умереть! Она не должна страдать! Ее жертва не принесет ни малейшей пользы и будет не чем иным, как самоубийством. Она должна <...> однажды нас просветить: как это возможно, что человек, имевший хороший слух и острое зрение, не видел и не слышал, или, если он видел и слышал, не сделал никаких выводов. Для того, чтобы представить важнейшую из всех тем восточного блока, нам как раз необходима писательница масштаба Анны Зегерс [Richter, 1961, S. 64].

[35] Seghers an Steshenski. Berlin, Ende 1962 [Zehl Romero, 2010, S. 120].

[36] Повесть «Кошки-мышки», ставшая, в свою очередь, общественным скандалом, была издана через несколько месяцев после публикации открытого письма Анне Зегерс, в ноябре 1961.

Стефан Хермлин, друг и коллега Зегерс, ответивший Грассу вторым, напоминал об антифашистской деятельности писателей ГДР и сравнивал истерию писателей ФРГ, «защитников западной свободы 1961 года» [Richter, 1961, S. 68] с истерией немецкого народа 1933 года, указывая на практически не состоявшуюся денацификацию в Западной Германии. В дискуссию втянулись многие авторы, завершало контроверзу письмо Ганса Вернера Рихтера, основателя и руководителя литературной «Группы 47», к Н.С. Хрущёву. Полемика в прессе и протесты возобновились в 1962 году, когда западногерманское издательство *Luchterhand* отважилось, наконец, опубликовать «Седьмой крест».

В 1963 году, почти через двадцать лет после первой статьи «Князь Андрей и Раскольников», в либеральном восточнонемецком журнале *Sinn und Form* (№15, январь-февраль) было опубликовано эссе Анны Зегерс «Откуда они и куда идут: о происхождении и дальнейшем развитии персонажей романов Достоевского, в особенности об их связи с персонажами Шиллера» («Woher sie kommen, wohin sie gehen: über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskijs, besonders über ihre Beziehung zu Gestalten Schillers»). Отдельным изданием вышла тогда же и ее книга «О Толстом. О Достоевском» (Über Tolstoi. Über Dostojewskij. Berlin: Aufbau-Verl., 1963), почти наверняка отсылавшая читателя к известному в свое время опусу Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» [Mereschkowski, 1903]. Книга включала три эссе: «О создании “Войны и мира”. Письмо Жоржу Амаду» («Über die Entstehung von “Krieg und Frieden”. Brief an Jorge Amado»), «Идея наполеоновской власти в романах Толстого и Достоевского» («Die Idee von der napoleonischen Macht in Romanen von Tolstoi und Dostojewslij») и «Откуда они и куда идут» — и производила довольно необычное впечатление. Это не было литературоведческое исследование. Писательница предпочла свободный стиль, и ее постоянные переходы от одного автора к другому, от авторов к персонажам, от реальности создания своего текста к художественной реальности произведений классиков, ссылки на рецепцию Лениным Достоевского, на помощь Стеженского в сборе биографического материала и проч. затрудняли чтение.

В самом начале работы над проектом, еще в декабре 1956 года, Зегерс ясно обозначила свою цель — сделать свое исследование «доступным для чтения в Западной Германии», где ее книги не издавались с 1948 года. Первое эссе, «письмо о Толстом», она так и на-

звала: «Письма друзьям на Западе», и, хотя подзаголовок адресовал сочинение Ж. Амаду и П. Неруде, предназначалось оно, безусловно, географически менее отдаленным «друзьям на Западе» — читателю в ФРГ. Конечно, писательница знала, что ее книга «О Толстом. О Достоевском» будет изучена славистами ГДР, прежде чем попасть в руки западногерманского читателя; кроме того, ей заинтересуются советские германисты. По всей видимости, сборник этюдов о русских классиках отличался своеобразной логикой изложения именно потому, что был адресован трем совершенно разным читательским аудиториям: в ФРГ интерес к Достоевскому, особенно философским и теологическим аспектам его творчества, всегда был высок; напротив, в СССР классик долгое время считался реакционным писателем, хотя постепенно отношение к нему смягчалось, в том числе из-за его популярности на Западе; наконец, в ГДР исследования скорее сводились к поискам «критического реализма в творчестве Достоевского и выявлению фактов его идеологических заблуждений» [Головачева, Седельникова, 2022, с. 162]. Именно по причине непопулярности Достоевского в ГДР Анна Зегерс осталась ярким исключением в культуре чтения конца 1950-х годов: известный славист Роланд Опиц (Roland Opitz, 1934–2015), вспоминая как раз эту эпоху, когда он уже был исследователем в восточногерманском университете, признавался: «Нет, я не проводил подобно Анне Зегерс в молодости свободные часы за страстным чтением Достоевского, погруженный в загадочный мир автора» (цит. по: [Криницын, 2007, с. 213]).

«Письмо Жоржу Амаду» было включено в сборник без видимых изменений и, помимо рассуждений о романе Толстого, указывало на необходимость заниматься Достоевским. В сочинении «Идея наполеоновской власти»[37] повторялся тезис мексиканской статьи 1944 года: Раскольников — это «закоренелый нацист» [Seghers, 1963, S. 50], однако первый идеолог Третьего рейха больше не упоминался, не было и рассуждений о принципе «вседозволенности» как идейных корнях нацизма. Имя Мёллера ван ден Брука появилось в самом конце третьего эссе — «Откуда они и куда идут».

Последнее эссе в книге, написанное к 140-летию со дня рождения русского классика, было самым объемным и имело самую сложную композицию. Зегерс касалась в нем множества тем, переходила от

[37] Перевод на русский был опубликован в 1984 году. См.: [Наполеоновская идея, 1984].

одного тезиса к другому и, в общем-то, не позволяла читателю сразу увидеть авторскую интенцию. Она не только сравнивала Шиллера и Достоевского, но и анализировала такие пары, как Достоевский — Галилей, персонаж из пьесы Б. Брехта; К.П. Победоносцев — Великий Инквизитор, персонаж «Дона Карлоса»; сопоставляла сцены появления чёрта в «Братьях Карамазовых» и «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. Сочинение начиналось с вопроса «почему Достоевский?» и представляло собой развернутый ответ на него. Вступление было предназначено советским друзьям, в частности М. Аплетину, и коллегам в ГДР; неожиданно для любого другого читателя оно обосновывало интерес автора к Достоевскому через интерес к Шиллеру, а также затрагивало вопрос «реакционности» русского писателя и его значимость вопреки «реакционности»:

> Некоторые мои друзья спрашивали меня, почему я в последнее время так много занималась Достоевским, особенно его романом «Братья Карамазовы». И они удивлялись, когда я им говорила, что у Достоевского есть точки пересечения с немецким поэтом, Шиллером, которые я раньше не замечала.
>
> Мое внимание обращали на то, как резко критиковал Ленин реакционные тенденции в творчестве Достоевского. Да, он осуждал их резко и безжалостно. В то же время он снова и снова подчеркивал, что Достоевский был поистине гениальным писателем [Seghers, 1963, S. 55–56].

Далее в тексте можно было увидеть упрощение и даже умолчание важных фактов, большое количество излишних деталей, запутывающих комментариев. Когда Зегерс вспоминает свое страстное увлечение Достоевским в юности, она придает этому чисто биографические звучание и наивным языком, допуская в тексте очевидные (и, несомненно, намеренные) нарушения логики, описывает интереснейший феномен в истории культуры Германии, но не называет его:

> Мой интерес к Шиллеру и мой интерес к Достоевскому я разделяла в то время со многими сверстниками. Не было никого, кто бы нас спросил: почему не Гёте? Почему не Толстой? Или даже: почему именно «Братья Карамазовы»? Мы утоляли наш голод той пищей, которая нам была больше всего нужна. Кто ее обнаружил первым, я уже не помню. В любом случае она была доступна, и мы даже внуши-

> ли себе, что она была приготовлена специально для нас. Ни одному бы из нас не пришла в голову идея, которую прошлой зимой высказал со всей искренностью один студент, обращаясь скорее к себе самому, чем к нам: В чем я ошибся? Почему мне до сих пор больше интересен Ван Гог, а не Либерман?
>
> Такие сомнения у нас даже не могли возникнуть. Не потому, что мы не знали ни Ван Гога, ни Либермана. И также не потому, что мы без раздумий были абсолютно со всем согласны, что мы читали в романах Достоевского [Seghers, 1963, S. 58–59].

Затронутый здесь феномен, который сразу вышел за пределы литературы как таковой, — «немецкая достоевщина» (deutsche Dostojewtschina) [Koenen, 2006, S. 32], культ Достоевского в Германии в 1920-е годы. Тот факт, что имя Достоевского издатель его произведений Мёллер ван ден Брук связывал с идеей Третьего рейха, определенно помнили «сверстники» Анны Зегерс в Германии и вряд ли помнили, если вообще когда-то знали, советские коллеги в ССП. Если бы писательница, обозначая неопределенным «мы» целое поколение немцев, увлеченное русскими романами, знала[38], что к нему относится также один из самых одиозных ее «сверстников», не доживший, правда, до юбилея русского писателя, — печально знаменитый доктор Геббельс, она определенно проявила бы в своих формулировках еще большую осторожность. Зегерс очевидно не хотела делать акцент на «немецкой достоевщине». Несмотря на то, что немецкие издания были у писательницы снова под рукой, она оставила деятельность Мёллера ван ден Брука без какого-либо комментария. Более того, в эссе его имя упоминалось в паре с именем Д.С. Мережковского, на которого также возлагалась ответственность за искаженное понимание Достоевского в Германии:

> Правильное, критическое восприятие творчества Достоевского в Германии было особенно осложнено изданием и интерпретацией Мережковского и Мёллера ван ден Брука (который один из первых употребил выражение «Третий рейх»). Эти издатели подчеркнули в творчестве Достоевского все, что было мистическим и реакционным. Тем важнее для нас защитить эти произведения от ложных толко-

[38] Дневниковые записи Й. Геббельса, в которых он оставляет свои впечатления от чтения Достоевского, были впервые опубликованы в 1987 году, в первом томе четырехтомного издания. См.: [Goebbels, 1987].

ваний и фальсификации и дать им верный комментарий, как это происходит в Советском Союзе [Seghers, 1963, S. 118].

Интерпретация творчества Достоевского в этюде «Откуда они и куда идут» предполагалась Анной Зегерс, таким образом, в новом и правильном ключе.

Вводя в эссе множество фактов, писательница словно старалась использовать все материалы, предоставленные ей В. Стеженским. Стеженский, несомненно, проделал колоссальную работу, и Зегерс не забывает упомянуть в своем сочинении о том, что он «помогал при поиске материала и переводил его» [Seghers, 1963, S. 111]. Однако это было не столько выражение благодарности за помощь, сколько указание на участие советского коллеги в ее проекте и, следовательно, на определенную ответственность за этот проект. Как следует из переписки, Зегерс получала письма Стеженского с переведенным им на немецкий язык «материалом», но можно предположить, что при обилии имевшихся документов речь преимущественно шла об их устном переводе (и в его качестве можно не сомневаться) и одновременном — не всегда аккуратном — конспектировании писательницей отдельных моментов во время ее пребывания в СССР. Отчасти это объясняет искажение фактографии, как в случае с неточным цитированием писем Достоевского, которые в те годы еще не были переизданы[39] в Германии. Отчасти — поскольку нельзя исключать и намеренное допущение Анной Зегерс этих «неточностей». С другой стороны, даже если бы в распоряжении писательницы были «материалы», изданные на немецком языке, вряд ли бы она смогла основательно разобраться в таких сложных для инокультурного восприятия вопросах, как Достоевский и монархия, Достоевский и крепостное право, а также в специфике православной традиции.

Главная идея немецкой писательницы — «внутренняя раздвоенность» (Zwiespalt) [Seghers, 1963, S. 84] Достоевского, его «двойничество, противоречивость» [Seghers, 1963, S. 85], такой же «двойной смысл жизни»[40] (Doppelsinn des Lebens) [Seghers, 1963, S. 84], как

[39] Последнее, достаточно полное издание избранных писем Достоевского на немецком языке относилось к 1926 году (Dostoewskij. Briefe. hrsg. von Arthur Luther. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1926). Не исключено, что издание не было доступно А. Зегерс.

[40] Здесь А. Зегерс использует понятие из монолога Валленштейна («Смерть Валленштейна» Ф. Шиллера). В переводе Н.А. Славятинского реплика героя «Denn

у Шиллера: «Воплощение внутреннего разлада в драмах Шиллера затрагивало у Достоевского <...> какую-то определенную сторону его собственного таланта, собственного творческого дара» [Seghers, 1963, S. 84]. Драматизм шиллеровского героя, возникающий из *необходимости* «совершить поступок», который существовал лишь как «элемент мышления» [Seghers, 1963, S. 83], А. Зегерс связывает с протестом Достоевского, скрытым в системе его отрицательных персонажей, против существующего положения вещей как в политическом, так и религиозном плане. Подтверждение «двойничества» писательница находит в эпистолярном наследии русского классика.

Касаясь в эссе переписки Достоевского, Зегерс упоминает лишь Победоносцева и, подвергая его типичной для своей эпохи критике и даже демонизируя его, создает иллюзию эпистолярного диалога писателя с одним-единственным корреспондентом: «Предполагаю, что тон этих писем был окрашен с обеих сторон доброй порцией лицемерия» [Seghers, 1963, S. 86]. Победоносцев, «обер-прокурор–Великий Инквизитор» [Seghers, 1963, S. 87], выступал в тексте антагонистом Достоевского, постоянно контролирующим его представителем государственной власти и церковной цензуры. «Под его влиянием был создан также образ старца Зосимы» [Seghers, 1963, S. 86], — сообщает Зегерс и подчеркивает, ссылаясь на письмо писателя от 16 сентября 1879 года, в адресате которого читатель должен предположить именно Победоносцева, критичность взгляда Достоевского на старца Зосиму и в целом на старчество, «уникальное (eigentümlich) явление в монастырской жизни греко-православной церкви» [Seghers, 1963, S. 110].

> Ему <Достоевскому — *А.Д.*> даже приходится отстаивать фразы, которые изображают мертвого старца. Запретит ли цензура выражение «покойник <...> провонял»[41]? В его душе все противится изменению. Слово было ему важно, поскольку факт, который оно передает, выводит на свет ложное понимание святости. «Это нельзя выразить иначе» [Seghers, 1963, S. 116].

---

mich verklagt der Doppelsinn des Lebens» (букв.: «Ибо меня обвиняет двойной смысл жизни») приобретает несколько иной смысловой оттенок: «Жизнь двойственна — и это мне во вред». См.: [Шиллер, 1980, с. 234].

[41] Перевод на русский дается в соответствии с оригиналом по: [Достоевский, 2006, т. 7, с. 463]. Имеется в виду фрагмент реплики отца Ферапонта: «Покойник, святой-то ваш, — обернулся он к толпе, указывая перстом на гроб, — чертей отвергал. <…> А днесь и сам провонял. В сем указание Господне великое видим».

«Man darf es nicht anders ausdrücken», — Зегерс, некорректно цитируя слова писателя и связывая их с «ложным пониманием святости» в православной церкви, делает акцент на модальности формулы *man darf nicht*, на непозволительности действия, его моральном запрете. В то же время Достоевский в письме Н.А. Любимову (а вовсе не Победоносцеву, как прочитывается в эссе), который редактировал «Братьев Карамазовых» для «Русского Вестника», имел в виду совершенно другое — неспособность «выражаться иначе» конкретного персонажа, которая в профессиональном переводе на немецкий язык 1981 года была передана модальной формулой *er kann nicht* («Er kann sich nicht anders ausdrücken»[42]): «Есть только одно словцо (про труп мертвого): *провонял*. Но выговаривает его отец Феропонт, а он *не может говорить иначе* (здесь курсив мой — *А.Д.*), и если б даже мог сказать: *пропах*, то не скажет, а скажет *провонял*» [Достоевский, 2006, т. 8, с. 566]. Такой, с точки зрения Зегерс, «мощный» [Seghers, 1963, S. 117], «строгий и неподкупный реализм» писателя «часто вызывает удивление» [Seghers, 1963, S. 116].

О причинах, побудивших немецкую поклонницу Достоевского допустить искажения оригинального текста, остается лишь догадываться. Рассматривая вопрос «тлетворного духа» в русле «ложного понимания святости», писательница, как кажется, пыталась «защитить» не только «Братьев Карамазовых» от «мистического и реакционного», но и Толстого от Достоевского, избавиться от «восхищавшего» ее различия во взглядах обоих авторов на старца Амвросия. Вероятнее всего, для Анны Зегерс оказалось важным воспоминание Толстого о поездке в Оптину пустынь. Опираясь на письма Стеженского, она излагает историю посещений старца Амвросия двумя русскими классиками. В отличие от консультанта по немецкой литературе, который оставил образ Амвросия амбивалентным и не дал ему собственной оценки, писательница кратко комментирует в эссе возникший конфликт:

> Когда граф навестил старца Амвросия, тот предложил ему одну из комнат, служивших для размещения особых гостей. Граф Толстой решительно отказался. Амвросий в ответ улыбнулся и сказал, что это неважно, как живет человек, Толстой не должен придавать слишком большого значения внешним вещам. И даже добровольно возложен-

[42] См.: [Dostojewski, 1981. S. 434].

> ная на себя бедность, пост и жизнь на милостыню (Betteln) не могут возвысить внутреннюю ценность человека.
>
> Здесь Толстой был задет за живое. Вопросу, который он считал важнейшим в жизни, Амвросий не придал особого значения [Seghers, 1963, S. 111].

Зегерс пишет о Толстом без иронии, для нее жизнь и творчество Толстого — пример духовного подвига. Смысл ее комментария в том, что оптинский насельник не был способен оценить подвижничество писателя. Эта оценка перенеслась и на старца Зосиму, поскольку Амвросий Оптинский был, как узнала писательница от Стеженского, прототипом персонажа «Братьев Карамазовых». По всей видимости, именно неожиданная «разгадка» Анной Зегерс тайны «тлетворного духа» сняла с повестки дня ее посещение Оптиной пустыни во время пребывания в СССР и, в общем-то, сказалась на восприятии Достоевского и его художественного мира.

Возможно и принципиально иное объяснение неаккуратного обращения с фактами и источниками. Анна Зегерс, находившаяся в эпицентре бурной писательской полемики окончательно разделенной Германии, видела в Достоевском того, кому она могла бы подражать в собственной ситуации и кто мог бы, в свою очередь, защитить ее «от ложных толкований». Достоевский был для нее примером художника, который, официально отказавшись от «мечты юности» [Seghers, 1963, S. 71], остался самим собой.

> Его отказ от себя дает о себе знать почти на каждой странице, вплоть до самой последней. Но так как он в то же время был великим писателем-реалистом, он крепит сомнительные, парящие в воздухе идеи к надежному фундаменту [Seghers, 1963, S. 87].

На русском языке эссе было опубликовано со значительными купюрами в том же 1963 году в переводе С. Апта в апрельском выпуске журнала «Вопросы литературы» [Зегерс, 1963]. Примечательно, что сюжеты со старцем Амвросием, тайна «тлетворного духа», идея «двойничества» были выпущены. Несмотря на это, осторожность немецкой писательницы в вопросах «реакционности» Достоевского на протяжении всей переписки со Стеженским и работы над последним эссе кажется значительно больше, чем того требовали реалии советской культуры, особенно во время юбилейных мероприятий. Судя по всему,

Зегерс опасалась реакции не столько с советской стороны, сколько со стороны структур ГДР (вопреки расхожему мнению о полном подчинении восточногерманских институций советской культурной политике). В 1962 году издательство *Aufbau* поручило опытному слависту Вольфу Дювелю (Wolf Düwel, 1923–1993) написать рецензию на книгу «О Толстом. О Достоевском». Дювель в своих комментариях заметил, что

> еще раз перепроверил *все* факты и цитаты. Дело в том, что тут Анна очевидно не показывает себя надежным исследователем. [...] В эссе о Достоевском имеются некоторые интересные фрагменты. [...] Подозрительным кажется тот факт, что реакционные стороны Достоевского уж слишком явно вынесены на задний план (цит. по: [Zehl Romero, 2003, S. 393]).

Кроме того, после публикации сборника «О Толстом. О Достоевском» в Министерство государственной безопасности ГДР (Штази) сразу поступило мнение о книге: здесь писательница

> ловко изложила свою ясную позицию относительно «тоталитарной» системы в ГДР. В «Достоевском» она нашла и подчеркнула все те стороны, которые можно использовать для выражения оппозиционного мнения о структурах в ГДР. Таким образом она показала, как можно выражать мнение без риска быть привлеченным за это к ответственности. Тем самым она подала пример другим писателям [Zehl Romero, 2010, S. 381].

Допуская в эссе неточности и искажая факты, Зегерс, вероятнее всего, стремилась привести образ русского классика не столько в соответствие с востребованным в ГДР идеологическим стандартом, сколько в соответствие с собственным Я. Это и было ее сообщением «друзьям на Западе», ее ответом на вопрос: «почему Достоевский?».

Размышляя сорок лет о Достоевском, Зегерс прошла путь от юной восторженной читательницы, «погруженной в загадочный мир автора», и зрелого человека Второй мировой войны, увидевшего в этой войне одну из возможных страшных фантасмагорий русского писателя, до его последователя, взявшего на вооружение те творческие методы Достоевского, которые, как считала Зегерс, помогли ему — несмотря на «отказ от себя» —остаться классиком русской литературы. В этом свете история подготовки небольшого

сборника «О Толстом. О Достоевском», отразившаяся в переписке с В. Стеженским, предстает как важная страница биографии писательницы, красочный штрих к портрету ее творческой личности.

***

Архив Иностранной комиссии сохранил любопытное свидетельство об акте дарения западному читателю книги «О Толстом. О Достоевском»: это произошло в 1966 году, когда Союз писателей организовал в Москве встречу Анны Зегерс и Генриха Бёлля, еще одного любителя творчества Достоевского. Долгожданный гость из ФРГ, совершив во время своего первого визита в СССР в октябре 1962 года «осмотр мест, связанных с Достоевским»[43], готовил в 1966 году материал для фильма «Писатель и Петербург» с участием внука Достоевского. По уже доступному для иностранцев «пути Раскольникова» А.Ф. Достоевский провел летом 1968 года также писательницу Кристу Вольф, которая этот путь подробно, шаг за шагом, изложила в своих «Московских дневниках» [Вольф, 2017, с. 134–137]. При всей неоднозначности исследовательского проекта Анны Зегерс для «друзей на Западе», безусловная заслуга немецкой писательницы состояла в том, что она внесла свою лепту в открытие для гостей из ГДР и ФРГ уникального экскурсионного маршрута по «Петербургу Достоевского».

Список литературы

1. Базанов, 1971 — Наша анкета. Деятели современной культуры о Достоевском // Достоевский и его время / ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1971. С. 5–16.

2. Вольф, 2017 — *Вольф К.* Московские дневники. Кто мы и откуда / пер. с нем. Н. Федоровой. М.: Текст, 2017. 286 с.

3. Головачева, Седельникова, 2022 — *Головачева Е.А., Седельникова О.В.* История переводов романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на немецкий язык: роль издательств и первых собраний сочинений. Статья 2 // Новый филологический вестник. 2022. №3 (62). С. 154–179.

4. Добряшкина, 2017 — *Добряшкина А.В.* Третий рейх и Третий Рим: рецепция Достоевского в Германии в 1910–1930-е годы XX века // Россия — Германия: литературные встречи (1880–1945) / отв. ред. Т.В. Кудрявцева. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 157–182.

5. Добряшкина, 2025 — *Добряшкина А.В.* «Вы — мои лучшие друзья в целом свете»: Анна Зегерс и Союз советский писателей // Литературный факт. 2025. № 2 (36). С. 253–273.

6. Достоевский, 2006 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Астрель, 2006.

[43] Дневник пребывания в СССР западногерманских писателей (Г. Бёлль, Р. Хагельштанге, Р. Герлах и И. Мейстер) с 25 сентября по 15 октября 1962 г. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 3194. Л. 11.

7. Дружинин, 2025 — *Дружинин П.А.* Достоевский в XX веке. Неизвестные документы и материалы. М.: НЛО, 2025. 592 с.

8. Зегерс, 1963 — *Зегерс А.* Заметки о Достоевском и Шиллере // Вопросы литературы. 1963. № 4. С. 118–138.

9. Ишимбаева, 2021 — *Ишимбаева Г.Г.* Рецепция русской литературы в творчестве Анны Зегерс // Вестник Башкирского Университета. 2021. №1. С. 241–249.

10. Криницын, 2007 — *Криницын А.Б.* Достоевский в Германии //Достоевский и XX век / ред. Т.А. Касаткина. В 2-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 178–249.

11. Мельникова, 2022 — *Мельникова Л.А.* Рецепция художественного опыта Ф.М. Достоевского в романе А. Зегерс «Транзит» // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2022. Т. 2, № 2(38). С. 89–95.

12. Наполеоновская идея, 1984 — Наполеоновская идея власти в романах Толстого и Достоевского / публ. и пер. Л.С. Дробат // Яснополянский сборник. Тула: Приокское книжное изд-во, 1984. С. 100–104.

13. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «Реабилитация» Ф.М. Достоевского в период оттепели // Новый мир. 2024. № 8 (1192). С. 162–176.

14. Седельник, 2017 — *Седельник В.Д.* Анна Зегерс и русские (советские) писатели // Россия — Германия: литературные встречи (1880–1945) / отв. ред. Т.В. Кудрявцева. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 451–469.

15. Шиллер, 1980 — *Шиллер Ф.* Валленштейн / ред. Пуришев Б.И.; пер. Славятинского Н.А. М.: Наука, 1980. 592 с.

16. Goebbels, 1987 — Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente in 4 Bdn. Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941 / hrsg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv. München: K.G. Saur, 1987. 351 S.

17. Dostojewski, 1981 — Dostojewski F.M. Briefe / übers. von W. u. W. Schroeder. Leipzig: Reclam, 1981. 504 S.

18. Koenen, 2006 — *Koenen G.* Der Russland-Komplex. Zur Ambivalenz deutscher Orientierungen in der Weltkriegsphase // Traumland Osten. Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert / Thum G. Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht, 2006. S.16–46.

19. Mereschkowski, 1903 — *Mereschkowski D.S.* Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens / übers. ins Deutsche v. Carl von Gütschow. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Schulze & Co, 1903. 302 S.

20. Roscher, 1984 — *Roscher A.* Im Gespräch mit Anna Seghers // Wortmeldungen zur DDR-Literatur / hrsg. von Eberhard Günther. Leipzig: Mitteldeutscher Verl. Halle, 1984. S. 142–168.

21. Seghers, 1944 — *Seghers A.* Fürst Andrej und Raskolnikoff. Die militärische und ideologische Invasion Napoleons in den Romanen «Schuld und Sühne» und «Krieg und Frieden». Freies Deutschland. 1944. № 5. S. 27–28.

22. Seghers, 1963 — *Seghers A.* Über Tolstoi. Über Dostojewskij. Berlin: Aufbau-Verl., 1963. 123 S.

23. Reiling, 1981 — *Reiling N.* (Anna Seghers). Jude und Judentum im Werke Rembrandts / hrsg. von Krista Wolf. Leipzig: Reclam, 1981. 61 S.

24. Richter, 1963 — Die Mauer oder der 13. August / hrsg. von Richter H.W. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verl, 1961. 195 S.

25. Zehl Romero, 2008 — Anna Seghers. Briefe 1924–1952 / hrsg. von Chr. Zehl Romero. Berlin: Aufbau-Verl., 2008. 747 S.

26. Zehl Romero, 2010 — Anna Seghers. Briefe 1953–1983 / hrsg. von Chr. Zehl Romero. Berlin: Aufbau-Verl., 2010. 645 S.

27. Zehl Romero, 2003 — *Zehl Romero, Chr.* Anna Seghers. Eine Biographie: 1947–1983. Berlin: Aufbau-Verl., 2003. 479 S.

References

1. “Nasha anketa. Deiateli sovremennoi kul’tury o Dostoevskom” [“Our Survey. Figures of Contemporary Culture on Dostoevsky”]. Bazanov, V.G., and G.M. Fridlender. *Dostoevskii i ego vremia* [*Dostoevsky and His Time*]. Leningrad, Nauka Publ., 1971, pp. 5–16. (In Russ.)

2. Vol’f, K. *Moskovskie dnevniki. Kto my i otkuda* [*Moscow Diaries. Who We Are and Where We Come From*]. Translated by N. Fedorova. Moscow, Tekst Publ., 2017. 286 p. (In Russ.)

3. Golovacheva, E.A., and O.V. Sedel’nikova. “Istoriia perevodov romanov F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’ na nemetskii iazyk: rol’ izdatel’stv i pervykh sobranii sochinenii. Stat’ia 2” [“The History of Translations of Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment* into German: The Role of Publishers and the First Collected Works. Article 2”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (62), 2022, pp. 154–179. (In Russ.)

4. Dobriashkina, A.V. “Tretii reikh i Tretii Rim: retseptsiia Dostoevskogo v Germanii v 1910–1930-e gody XX veka” [“The Third Reich and the Third Rome: The Reception of Dostoevsky in Germany in the 1910s–1930s”]. Kudriavtseva, T.V., editor. *Rossiia — Germaniia: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [*Russia — Germany: Literary Encounters (1880–1945)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 157–182. (In Russ.)

5. Dobriashkina, A.V. “‘Vy — moi luchshie druz’ia v tselom svete’: Anna Zegers i Soiuz sovetskikh pisatelei” [“‘You Are My Best Friends in the Whole World’: Anna Seghers and the Union of Soviet Writers”]. *Literaturnyi fakt*, no. 2 (36), 2025, pp. 253–273. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 9 tomakh* [*Collected Works: in 9 vols*]. Moscow, Astrel’ Publ., 2006. 648 p. (In Russ.)

7. Druzhinin, P.A. *Dostoevskii v XX veke. Neizvestnye dokumenty i materialy* [*Dostoevsky in the 20th Century. Unknown Documents and Materials*]. Moscow, NLO Publ., 2025. 592 p. (In Russ.)

8. Zegers, A. “Zametki o Dostoevskom i Shillere” [“Notes on Dostoevsky and Schiller”]. *Voprosy literatury*, no. 4, 1963, pp. 118–138. (In Russ.)

9. Ishimbaeva, G.G. “Retseptsiia russkoi literatury v tvorchestve Anny Zegers” [“The Reception of Russian Literature in the Work of Anna Seghers”]. *Vestnik Bashkirskogo Universiteta*, no. 1, 2021, pp. 241–249. (In Russ.)

10. Krinitsyn, A.B. “Dostoevskii v Germanii” [“Dostoevsky in Germany”]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek* [*Dostoevsky and the 20th Century*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 178–249. (In Russ.)

11. Mel’nikova, L.A. “Retseptsiia khudozhestvennogo opyta F.M. Dostoevskogo v romane A. Zegers ‘Tranzit’” [“The Reception of Dostoevsky’s Artistic Experience in A. Seghers’s Novel *Transit*”]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva*, vol. 2, no. 2 (38), 2022, pp. 89–95. (In Russ.)

12. “Napoleonovskaia ideia vlasti v romanakh Tolstogo i Dostoevskogo” [“The Napoleonic Idea of Power in the Novels of Tolstoy and Dostoevsky”]. Published and translated by L.S. Drobat. *Iasnopolianskii sbornik* [*Yasnaya Polyana Collection*]. Tula, Priokskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1984, pp. 100–104. (In Russ.)

13. Podosokorskii, N.N. "'Reabilitatsiia' F.M. Dostoevskogo v period ottepeli" ["The 'Rehabilitation' of F.M. Dostoevsky during the Thaw Period"]. *Novyi mir*, no. 8 (1192), 2024, pp. 162–176. (In Russ.)

14. Sedel'nik, V.D. "Anna Zegers i russkie (sovetskie) pisateli" ["Anna Seghers and Russian (Soviet) Writers"]. Kudriavtseva, T.V., editor. *Rossiia — Germaniia: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [*Russia — Germany: Literary Encounters (1880–1945)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 451–469. (In Russ.)

15. Schiller, F. *Vallenshtein* [*Wallenstein*]. Edited by B.I. Purishev, translated by N.A. Slaviatinskii. Moscow, Nauka Publ., 1980. 592 p. (In Russ.)

16. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente in 4 Bdn.* Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941, hrsg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv. München, K.G. Saur, 1987. 351 S. (In German)

17. Dostojewski Fjodor M. *Briefe*. übers. von W. u. W. Schroeder. Leipzig, Reclam, 1981. 504 S. (In German)

18. Koenen G. "Der Russland-Komplex. Zur Ambivalenz deutscher Orientierungen in der weltkriegsphase." *Traumland Osten. Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert*. Thum G. Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 2006, S.16–46. (In German)

19. Mereschkowski D.S. *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*. übers. ins Deutsche v. Carl von Gütschow. Leipzig, Verlagsbuchhandlung Schulze & Co, 1903. 302 S. (In German)

20. Roscher A. "Im Gespräch mit Anna Seghers." *Wortmeldungen zur DDR-Literatur*. Hrsg. von Eberhard Günther. Leipzig, Mitteldeutscher Verl. Halle, 1984, S. 142–168. (In German)

21. Seghers A. "Fürst Andrej und Raskolnikoff. Die militärische und ideologische Invasion Napoleons in den Romanen «Schuld und Sühne» und «Krieg und Frieden»." *Freies Deutschland*, no. 5, 1944, S. 27–28. (In German)

22. Seghers A. *Über Tolstoi. Über Dostojewskij*. Berlin, Aufbau-Verl., 1963. 123 S. (In German)

23. Reiling N. (Anna Seghers). *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*. Hrsg. von Krista Wolf. Leipzig, Reclam, 1981. 61 S. (In German)

24. *Die Mauer oder der 13. August*. Hrsg. von Richter H.W. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt Verl, 1961. 195 S. (In German)

25. Anna Seghers. *Briefe 1924–1952*. Hrsg. von Chr. Zehl Romero. Berlin, Aufbau-Verl., 2008. 747 S. (In German)

26. Anna Seghers. *Briefe 1953–1983*. Hrsg. von Chr. Zehl Romero. Berlin, Aufbau-Verl., 2010. 645 S. (In German)

27. Zehl Romero, Chr. *Anna Seghers. Eine Biographie: 1947–1983*. Berlin, Aufbau-Verl., 2003. 479 S. (In German)

Статья поступила в редакцию: 30.12.2025
Одобрена после рецензирования: 28.01.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 30 Dec. 2025
Approved after reviewing: 28 Jan. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-348-378
https://elibrary.ru/STCPKK

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Петр Дружинин
Институт русского языка им. В.В. Виноградова
Российской академии наук, Москва, Россия

Как Михаил Бахтин не получил Государственную премию СССР 1971 года за книги о Достоевском и Рабле

© 2026. Petr A. Druzhinin
V.V. Vinogradov Institute of Russian Language
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

How Mikhail Bakhtin Didn't Receive the USSR State Prize in 1971 for His Books about Dostoevsky and Rabelais

Информация об авторе: Петр Александрович Дружинин, доктор филологических наук, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, ул. Волхонка, д. 18/2, 119019 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-3097-3375
E-mail: petr@druzhinin.ru

Аннотация: В статье публикуются ранее неизвестные документы архивного дела Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР при Совете Министров СССР о выдвижении книг крупнейшего русского филолога и мыслителя XX века Михаила Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» на Государственную премию СССР 1971 года. Ранее в литературе рассматривался вопрос о выдвижениях книг ученого на Государственную премию, но это касалось безуспешной попытки Мордовского университета представить

М.М. Бахтина на премию 1967 года. Кроме того, о выдвижении его книг на премию 1971 года было известно со слов Г.М. Фридлендера, а также из опубликованного в 2024 году отзыва Г.М. Фридлендера, однако никаких подробностей прохождения процедуры конкурса ранее известно не было. Комплекс публикуемых в статье архивных документов состоит из представлений, аннотаций, личной справки М. Бахтина о согласии с выдвижением, а также двух отзывов, которые были представлены по запросу Комитета видными учеными-литературоведами и на основании которых было принято решение об отклонении представления. Наряду с сугубо положительным отзывом Г.М. Фридлендера, в котором признавались заслуги М.М. Бахтина, решающее значение в решении Комитета сыграл обширный критический отзыв профессора Б.Г. Реизова, крупнейшего литературоведа середины XX века, в значительной степени определявшего официальную позицию в области изучения западноевропейских литератур, одновременно и специалиста по творчеству Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Ф. Рабле, Ф.М. Достоевский, М.М. Бахтин, Г.М. Фридлендер, Б.Г. Реизов, Государственная премия СССР

Для цитирования: *Дружинин П.А.* Как Михаил Бахтин не получил Государственную премию СССР 1971 года за книги о Достоевском и Рабле // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 348–378. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-348-378

Information about the author: Petr A. Druzhinin, DSc in Philology, PhD in History, Leading Research Fellow, V.V. Vinogradov Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, Volkonka St., 18/2, 119019 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-3097-3375

E-mail: petr@druzhinin.ru

Abstract: The article publishes previously unknown documents from the archival file of the Committee for Lenin and State Prizes of the USSR under the Council of Ministers of the USSR concerning the nomination of two books by Mikhail Bakhtin—the most prominent Russian philologist and thinker of the twentieth century—for the 1971 USSR State Prize: *Problems of Dostoevsky's Poetics* and *Rabelais and His World: The Creative Work of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. The question of Bakhtin's nominations for the State Prize has been discussed in the scholarly literature, but only with regard to the unsuccessful attempt by Mordovia University to nominate M.M. Bakhtin for the 1967 prize. Furthermore, while the nomination of his books for the 1971 prize was known from the testimony of G.M. Fridlender and from a review by G.M. Fridlender published in 2024, no details of the competition procedure had previously come to light. The corpus of archival documents published in this article consists of nomination forms, annotations, Bakhtin's personal statement of consent to the nomination, and two reviews submitted at the Committee's request by prominent literary scholars, on the basis of which the decision to reject the nomination was made. Alongside the entirely positive review by G.M. Fridlender, which acknowledged Bakhtin's scholarly contributions, the decisive role in the Committee's decision was played by an extensive critical review by Professor B.G. Reizov—one of the foremost literary scholars of the mid-twentieth century, who largely determined the official position in the field of

Western European literary studies and was at the same time a specialist in the work of F.M. Dostoevsky.

Keywords: Rabelais, Dostoevsky, Bakhtin, Fridlender, Reizov, USSR State Prize

For citation: Druzhinin, P.A. "How Mikhail Bakhtin Didn't Receive the USSR State Prize in 1971 for His Books about Dostoevsky and Rabelais." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 348–378. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-348-378

Частный вопрос научной и общественной биографии М.М. Бахтина о выдвижении его на различные премии рассматривался в литературе не раз. Обычно речь шла о Государственной премии СССР, встречаются и упоминания о том, что ученый выдвигался Мордовским университетом «на соискание Ленинской премии 1966–1967 гг. по совокупности созданных научных трудов» [Лаптун, 2001, с. 534].

В последнее время, впрочем, этот вопрос частично разрешен: путаница была устранена после статьи С.С. Конкина, в которой он приводил документы о выдвижении в декабре 1966 года Мордовским университетом книг М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» на соискание Государственной премии 1967 года [Конкин, 1998].

В 1967 году поданные материалы не были рассмотрены Комитетом по Ленинским и Государственным премиям по существу. Хотя к выдвижению присоединился глава Московской писательской организации СП РСФСР С.В. Михалков, дополнивший представление своим отзывом [Огрызко, 2016, с. 289], но последовал отказ в рассмотрении по тем основаниям, что материалы по выдвижению не были «оформлены в соответствии с существующими требованиями». И хотя впоследствии в литературе упоминается о выдвижении М.М. Бахтина в середине 1960-х годов «на соискание Ленинской премии» [Паньков, 2009, с. 91], речь идет именно о неудаче в подаче материалов на Государственную премию СССР. Сама же путаница в названиях премий проистекает из названия «Комитета по Ленинским и Государственным премиям», на который была возложена процедура рассмотрения кандидатов.

Порыв сотрудников Мордовского университета в 1966 году был связан еще и с тем, что в тот момент Государственная премия СССР была новшеством: она была учреждена постановлением ЦК КПСС и

Совета Министров СССР от 9 сентября 1966 года, в котором в частности было указано: «Ввести, начиная с 1967 года, Государственные премии СССР, которые присуждать ежегодно в годовщину Великой Октябрьской социалистической революции», предусматривалось 60 лауреатов (50 по науке и технике, 10 по литературе, искусству и архитектуре)[1].

Впрочем, М.М. Бахтин, с самого начала отнесшийся к идее своего коллеги по кафедре С.С. Конкина о выдвижении на новую премию со скепсисом, откомментировал неудачу следующим образом: «Наивный вы человек! Неужели вы всерьез думали, что мне могли бы дать какую-либо премию?.. Неужели вы не знаете, что вокруг этих премий идут драки, и вопросы, с ними связанные, решаются в конечном счете в Кремле? Хорошо, что все закончилось так, как закончилось» [Конкин, 1998, с. 93].

Кроме этого прецедента рубежа 1966/1967 годов, был еще один, о котором в 1993 году упомянул Г.М. Фридлендер, перечисляя свои попытки отдать должное гению М.М. Бахтина: «В 1971 году я с удовольствием изъявил согласие написать для журнала “Известия Академии наук” (серия литературы и языка) статью о значении литературоведческих трудов Бахтина и указал на то, что они высоко ценятся не только мною, но и всей академической наукой. Позднее я (совместно с Е.Н. Купреяновой) просил Бахтина дать согласие на выдвижение его кандидатуры в члены-корреспонденты Академии наук. Я также написал представление о присуждении ему Государственной премии СССР по литературе, которое было, к сожалению, отклонено из-за возражений Б.Г. Реизова» [Фридлендер, 1993, с. 199–200].

В примечаниях Г.М. Фридлендер комментирует этот перечень: упоминает статью, написанную им в соавторстве с В.М. Жирмунским и Б.С. Мейлахом, и напечатанную в Известиях АН СССР [Фридлендер, 1971]: «Фактически весь текст статьи написан мною. Б.С. Мейлах внес в него из осторожности лишь несколько ограничительных поправок, считая, что вклад Бахтина в литературоведение мною преувеличен. В.М. Жирмунский подписал статью, лишь бегло просмотрев ее, и сказал мне при этом, что он весьма горячо сочувствует Бахтину за его мученическую судьбу, но не разделяет его литературоведческих идей,

[1] Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О Ленинских и Государственных премиях СССР в области науки и техники, литературы и искусства» // Собрание постановлений Правительства Союза Советских Социалистических Республик. М., 1966. №. 21. С. 458, ст. 188.

в частности идеи полифонического романа» [Фридлендер, 1993, с. 199]. Относительно академических лавров Г.М. Фридлендер также поясняет: «От выдвижения нами его кандидатуры в члены-корреспонденты Академии наук Бахтин отказался телеграммой, которая хранится в моем архиве» [Фридлендер, 1993, с. 200].

Однако ничего о выдвижении на Государственную премию, как и о роли Б.Г. Реизова, им не комментируется, равно нет никаких сведений об этом выдвижении и в литературе; можно лишь гипотетически соединить этот эпизод с инициативой В.В. Кожинова, который «позже предложил сделать еще одну попытку и выдвинуть Бахтина на премию. Он считал, что без Бахтина дальнейшее развитие философии и литературоведения просто немыслимо» [Огрызко, 2016, с. 289].

Именно последний сюжет — второе выдвижение М.М. Бахтина на Государственную премию СССР — оказывается возможным осветить благодаря сохранившемуся делу Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в Российском государственном архиве экономики[2].

Вышедшая недавно работа об отношениях Г.М. Фридлендера и М.М. Бахтина [Мыслитель в своем отечестве, 2024, с. 176–198], затрагивая в том числе и контекст Государственной премии, частично предвосхитила настоящую публикацию: в архиве М.М. Бахтина в НИОР РГБ отложился присланный Г.М. Фридлендером экземпляр его отзыва, приложенный при письме от 19 марта 1971 года:

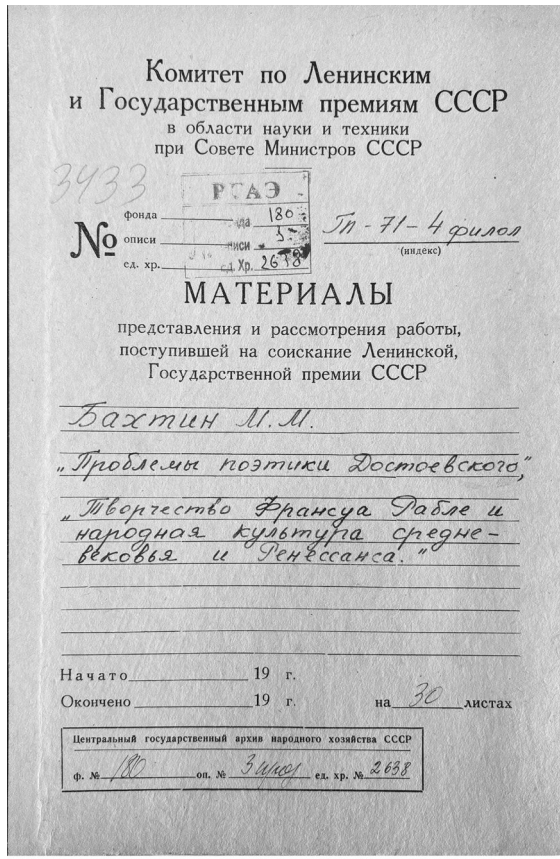
«Дорогой Михаил Михайлович! Посылаю Вам копию отзыва о Ваших работах, написанного по заказу Комитета по Ленинским и Государственным премиям, и желаю доброго здоровья и успехов. Отзыв направлен мною в Комитет около недели назад» [Мыслитель в своем отечестве, 2024, с. 190].

Публикуя этот отзыв, О.Е. Осовский, С.А. Дубровская делают следующую ремарку: «Нужно сказать, что пока история с выдвижением Бахтина на Государственную премию — это история со многими неизвестными: предварительные поиски в архивах не вывели нас на имя и дело Бахтина в “Комитете по Ленинским и Государственным премиям СССР в области науки и техники”. Возможно, если пользоваться сегодняшней терминологией, Бахтин не попал даже в лонг-лист претендентов. Думается, однако, что вся эта история, не меняя радикально наши представления об отечественной рецепции

[2] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 1–30.

Бахтина во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов, позволяет дополнить ее важными деталями» [Мыслитель в своем отечестве, 2024, с. 187–188].

Поскольку дело М.М. Бахтина о выдвижении на Государственную премию 1971 года все-таки отыскалось в фонде Комитета (в хранилище РГАЭ в подмосковном Воронове), то исходя из имеющихся в нем материалов мы можем только согласиться с утверждением коллег: это архивное дело действительно имеет серьезный научный интерес.



Комитет по Ленинским
и Государственным премиям СССР
в области науки и техники
при Совете Министров СССР

3433

РГАЭ
фонда 180
описи 3
ед. хр. 2638

№ Т71-4 филол
(индекс)

МАТЕРИАЛЫ
представления и рассмотрения работы,
поступившей на соискание Ленинской,
Государственной премии СССР

Бахтин М.М.

„Проблемы поэтики Достоевского"

„Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса."

Начато _____ 19 г.
Окончено _____ 19 г. на 30 листах

Центральный государственный архив народного хозяйства СССР
ф. № 180 оп. № 3 (1961) ед. хр. № 2638

Архивное дело о выдвижении М.М. Бахтина на Государственную премию СССР, 1971 (Российский Государственный архив экономики)
Archival file on Mikhail Bakhtin's nomination for the USSR State Prize, 1971 (Russian State Archive of Economics)

Если позиция Г.М. Фридлендера, которую он формулирует в своем отзыве на книги М.М. Бахтина высказана несколько иначе, чем в других его работах (более комплиментарна), но в целом лишь корректирует наше понимание о его отношении к ученому, то основной отзыв — Б.Г. Реизова (который по названию Комитета ошибочно счел, что работы М.М. Бахтина выдвигаются на самую главную в стране Ленинскую премию) — вносит в историю науки достаточно нового, причем как в историю науки о Достоевском, так и историю науки о Бахтине. Последнее особенно важно еще и потому, что ранее доподлинно ничего не было известно о роли Б.Г. Реизова, так что не было ничего особенного в том, что его имени нет в последнем очерке О.Е. Осовского «Бахтин и его явные и неявные оппоненты» [Мыслитель в своем отечестве, 2024, с. 213–235]. Однако положение Б.Г. Реизова, не только как рецензента, но и как ведущего в СССР специалиста в области романских литератур, вкупе с основными положениями его отзыва, говорит нам о том, что в действительности у М.М. Бахтина в те годы имелся серьезный и достаточно недоброжелательный оппонент.

Важно сказать о том, что в реалиях 1971 года слово Б.Г. Реизова было намного более веским, нежели Г.М. Фридлендера. Он был крупный романист, в тот момент находившийся на пике своей научной и общественной картеры: зав. кафедрой западноевропейских литератур филологического факультета ЛГУ (и декан факультета в 1963–1969), в 1969 году ему было присвоено почетное звание Заслуженный деятель науки, а за месяц до написания отзыва, 24 ноября 1970 года, он был избран членом-корреспондентом АН СССР; впоследствии, что важно в контексте нашей темы, он станет и лауреатом Государственной премии СССР 1974 года за свои работы по истории французского романа XIX века. Творчеством же Ф.М. Достоевского он интересовался еще со студенческих лет, и первые научные работы Б.Г. Реизова в этой области датируются концом 1920-х годов [Дружинин, 2025, с. 260–264].

Документы этого небольшой архивного дела публикуются ниже в порядке хронологии; поскольку отзыв Г.М. Фридлендера имеет небольшие разночтения по сравнению с опубликованным вариантом, то мы его также помещаем; но еще более это делается нами для того, чтобы читатель смог увидеть ту зияющую пропасть, которая пролегла между двумя привлеченными Комитетом рецензентами в оценке научных трудов М.М. Бахтина. Отзывы Московской писа-

тельской организации, которые формально подписаны секретарем Правления Л.Н. Фоменко, вероятно, имеют коллективное авторство и принадлежат тем, кто приложил все свои усилия для выдвижения, то есть В.В. Кожинову, В.Н. Турбину.

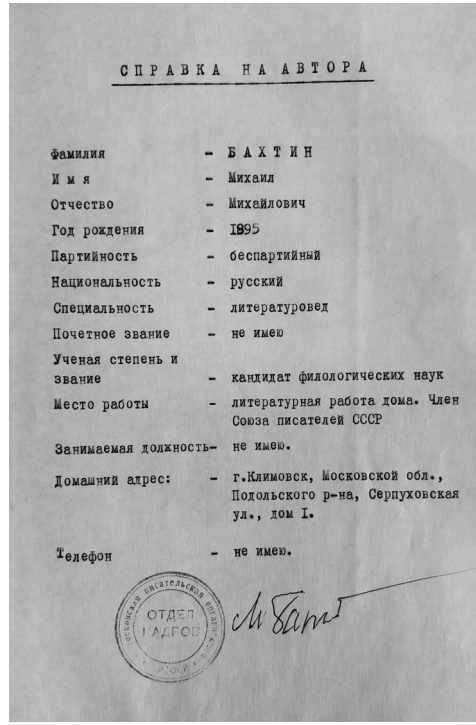
Сразу скажем о том, что публикуемые документы лингвистически отражают литературоведческий официоз советской эпохи с его привычными оценками и, даже в более широком плане, характерными для научной литературы устойчивыми противопоставлениями (демократического — буржуазному, прогрессивного — реакционному, материалистического — идеалистическому, гуманистического — бесчеловечному, народного — элитарному и т. п.). Это, безусловно, лишь усиливает те серьезные различия научных оценок, которые мы видим в позициях Б.Г. Реизова и Г.М. Фридлендера. Даже отзвуки в работах М.М. Бахтина идей Н.Я. Марра, которые были достаточно плодотворными в довоенном литературоведении [Дьяконов, 1988] и др., интерпретируются каждым из рецензентов в соответствии с избранным тоном: если Г.М. Фридлендер считает книгу о Рабле «непревзойденным по мастерству образцом исторической палеонтологии, вскрывающей для нас важную область культурного прошлого», то Б.Г. Реизов порицает автора за то, что «традиция школы Н.Я. Марра, которая увлекала нас в 1920-е годы, отразилась и в книге».

Формальным выдвижением М.М. Бахтина на премию занимался непосредственно Союз писателей РСФСР, членом которого М.М. Бахтин стал 2 декабря 1970 года: в этот день Правление Московской писательской организации утвердило решение бюро творческого объединения литературоведения и критики от 2 ноября [Огрызко, 2016, с. 296–297]. То есть мало того, что М.М. Бахтин был принят в Союз писателей невероятно быстро (заявление он формально подписал 1 сентября, рекомендации были даны А.С. Мясниковым, В.В. Кожиновым и В.Н. Турбиным [Огрызко, 2016, с. 293]), но и ровно в тот самый день, когда М.М. Бахтин вошел в Союз писателей, 2 декабря 1970 года, Правление выдвинуло его на соискание Государственной премии в области науки и техники на основании его книг о Достоевском и Рабле. Причина по которой ученый выдвигался именно в области «науки и техники», а не «литературы и искусства», была чисто практической: Государственных премий в области науки и техники вручалось намного больше.

Можно подивиться такой оперативности, но по-видимому это было важно для соблюдения сроков выдвижения; отчасти возникшей спешкой объясняется и тот факт, что в архивном деле, да и в самом процессе выдвижения не оказалось «поддержавших» это выдвижение, каковыми в обычном рутинном процессе выступали чаще всего профильные кафедры вузов, официальные письма от которых были призваны усилить позиции кандидата.

Что же касается целесообразности выдвижения как такового, то по-видимому выдвигавшие имели хотя бы робкую, но надежду на успех. Несмотря на критику, особенно вследствие выхода книги о Рабле, после которой «Бахтин окончательно приобретает ореол “нежелательности” для официальных инстанций, для чиновников от науки» [Осовский, 1993, с. 29], подробности вступления М.М. Бахтина в Союз писателей нам говорят и о том, что отношение к ученому тогда было поистине исключительным. Об этом можно судить хотя бы по лаконичной рекомендации В.Н. Турбина: «Сознаю и некоторый комизм своего положения: рекомендовать Бахтина в Союз писателей — то же, что рекомендовать Эйнштейна в некий Союз физиков, а Лобачевского — в Союз математиков; то, что Эйнштейн — физик, Лобачевский — математик, а Бахтин — писатель, должно, по-моему, предполагаться само собой» [Огрызко, 2016, с. 295].

Если в 1966 году М.М. Бахтин формально не имел отношения к подаче документов на премию, и даже наотрез отказался подписать Личный листок по учету кадров («Я не могу запретить членам кафедры делать то, что вы начали. Но никаких документов подписывать не буду. Вы делаете ненужное, бесполезное дело» [Конкин, 1998, с. 92]), то в 1970 году выдвижение не могло происходить без собственноручно подписанной автором справки, формального согласия. И эта справка имеется в деле, что однозначно говорит о примирении М.М. Бахтина с началом процедуры выдвижения; возможно В.В. Кожинову удалось убедить ученого в целесообразности. А возможно, что М.М. Бахтин и сам надеялся на успех, тем более, что получение Государственной премии в условиях ухудшающегося здоровья ученого и его супруги [Осовский, 1993, с. 29] дало бы важный материальный эффект — как моментальный (сама премия), так и более длительный (все дальнейшие гонорары лауреатов исчислялись по повышенной ставке).



СПРАВКА НА АВТОРА

Фамилия	–	БАХТИН
Имя	–	Михаил
Отчество	–	Михайлович
Год рождения	–	1895
Партийность	–	беспартийный
Национальность	–	русский
Специальность	–	литературовед
Почетное звание	–	не имею
Ученая степень и звание	–	кандидат филологических наук
Место работы	–	литературная работа дома. Член Союза писателей СССР
Занимаемая должность	–	не имею.
Домашний адрес:	–	г.Климовск, Московской обл., Подольского р-на, Серпуховская ул., дом I.
Телефон	–	не имею.

ОТДЕЛ КАДРОВ

Справка, подписанная Михаилом Бахтиным при согласии на выдвижение на Государственную премию СССР, 1971
(Российский Государственный архив экономики)
Agreement signed by Mikhail Bakhtin upon nomination for the USSR State Prize, 1971
(Russian State Archive of Economics)

Кроме того, на рубеже 1960/1970-х в жизни М.М. Бахтина происходили неожиданные положительные события: в октябре 1969 года они с супругой навсегда покидают Саранск, он становится членом Союза писателей. Не было тайной, что за этими серьезными улучшениями его положения стоял Ю.В. Андропов (как известно, его дочь была участницей семинара В.Н. Турбина в МГУ, и это дало реальную возможность повлиять на биографию М.М. Бахтина) [Бочаров, 1999, с. 472], [Михаил Михайлович Бахтин, 2020, с. 27–28]. То есть события конца 1970 года подавали робкие надежды на то, что Государственная премия СССР для М.М. Бахтина не является чем-то абсолютно недостижимым.

О том, как развивались события, и чем они завершились, повествуют документы архивного дела.

[1]

СП РСФСР
Правление Московской писательской организации

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СЕКРЕТАРИАТА
Протокол № 17, п. 2 2 декабря 1970 г.

СЛУШАЛИ:

О выдвижении на соискание Государственной премии СССР 1971 года в области науки и техники книг Михаила Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Присутствовали Секретари Правления: т. т.

Алексеев М.Н., Березко Г.С., Винниченко И.Ф., Жуков Ю.А., Грибачев Н.М., Карелин Л.В., Наровчатов С.С., Розов В.С., Рыбаков А.Н., Фоменко Л.Н., Рекемчук А.Е., Ильин В.Н.

ПОСТАНОВИЛИ:

Выдвинуть на соискание Государственной премии СССР 1971 года в области науки и техники книги Михаила Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса».

(*Единогласно*)[3].

[2]

АННОТАЦИЯ
М.М. Бахтин. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».
(М., «Художественная литература», 1965).

Книга М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» вызвала огромный интерес

[3] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 5; машинопись на бланке.

у исследователей самых различных областей культуры. На нее то и дело ссылаются, принципы и открытия этого исследования применяют в своих работах не только литературоведы-западники, но и специалисты по русской литературе и литературам восточным (например, японской), теоретики литературы и фольклористы, эстетики и семиотики, медиевисты и исследователи истории религии. Такой необычайный диапазон откликов объясняется и богатством фактического содержания этой книги, но, главное, кардинальной новизной подхода, примененного в одной из самых трудных тем в истории литературы.

Уже в XVII веке роман Рабле представляется «неразрешимой загадкой» (Лабрюйер). С веками репутация загадочности лишь возрастала. А. Франс в своих лекциях о Рабле назвал его книгу «наиболее причудливой в мировой литературе». Современные французские критики идут еще дальше, выделяя Рабле как писателя «не столько неправильно понятого, сколько просто непонятного» (А. Лефевр), последнего представителя сверхархаического «дологического мышления» (Л. Февр), в принципе недоступного пониманию современного читателя; исследование известного историка Л. Февра стало основополагающим для современного академического раблеведения во Франции. Как не раз отмечала французская прогрессивная критика, после работ Л. Февра и его последователей Рабле стал для читателя навсегда закрытой «книгой за семью печатями».

На этом фоне можно в полном смысле слова говорить об «открытии» Рабле. Открытия, сопоставимого с эпохальными расшифровками языков давно исчезнувших культур, открытия их письменности, никем еще не прочитанной. Огромный фактический материал, на который опирается исследование о Рабле — литературные и фольклорные документы средневековой народной культуры — был почти весь известен и тщательно описан в необъятном множестве трудов, выполненных до М.М. Бахтина, но этот материал остался неосмысленным, неосознанным на особом своем языке мышления, а потому никак не раскрытым, «не столько неправильно понятым, как просто непонятным». Прочитанный на «старофранцузском» (но не в лингвистическом смысле слова), Рабле, по справедливому замечанию М.М. Бахтина, впервые оказался «у себя дома» — на фоне тысячелетней традиции впервые охарактеризованного народного «гротескного реализма», обладавшего особым миропониманием и своеобразным поэтическим языком. «Открытие» Рабле

тем самым оказалось и открытием целого континента архаического (т. е. доклассического) творчества — в масштабе общеевропейском и мировом.

Л. Фоменко

Секретарь Правления Московской писательской организации СП РСФСР[4]

[3]

АННОТАЦИЯ
М.М. Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского» (М., «Советский писатель», 1963).

Книга М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» — глубоко новаторское исследование. Опубликование этой книги в 1963 году явилось событием большого значения для нашего литературоведения, а вместе с ним и для всего круга общественно-гуманитарных наук.

Хотя о Достоевском существует обширнейшая литература, можно сказать с уверенностью, что он открыт для нас заново. Научный пафос книги — опровержение субъективизма, который особенно распространен в истолковании Достоевского. Методологический уровень работы М.М. Бахтина выделяет ее среди всей огромной литературы о Достоевском. Научное значение книги следует особенно подчеркнуть; оно чрезвычайно велико. Верная методология — основа научного успеха М.М. Бахтина и достигнутых им выдающихся результатов. Трудно назвать другую литературоведческую работу, в которой бы так органично и убедительно было проведено исследование литературы в единстве содержания и формы. Исследователь следующим образом определяет свой методологический принцип: «Не понимая новой формы вѝдения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть» («Проблемы поэтики Достоевского», М., 1963, стр. 60). Руководствуясь этим принципом, исследователь сумел впервые с такой

[4] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 6–7; машинопись, подпись — автограф.

глубиной и ясностью разграничить то, что исторически преходяще в идеологии Достоевского и его героев, что отходит в прошлое, и непреходящее в Достоевском — его художественное открытие, «новую форму ви́дения» и новый художественный мир, запечатлевшийся в новой структуре романа, созданной великим писателем: М.М. Бахтин определяет ее как полифонический роман Достоевского. Эта новая форма романа в понимании М.М. Бахтина глубоко содержательна во всех своих моментах: в ней непосредственно воплощается новое понимание человека. Так исследование вопросов поэтики ведет исследователя к большим проблемам гуманизма Достоевского.

Круг проблем и идей этой книги значительно шире творчества Достоевского; содержание книги перерастает тему, непосредственно обозначенную в ее заглавии. Целый комплекс общих теоретических вопросов литературы и языка здесь получили углубленную и новаторскую разработку; это прежде всего теория жанра (особенно теория романа) и теория слова в художественной прозе. М.М. Бахтин открыл диалог как такое явление языкового общения людей, которое для своего изучения требует объединения усилий литературоведения, языкознания и философии. Развитая в «Проблемах поэтики Достоевского» концепция слова в социальном общении людей и в литературе открывает совершенно новое научное направление, для которого нужен синтез методов литературоведческого и лингвистического исследования. Вообще характерная для современного уровня научного развития тенденция к синтезу проблематики и методологии, и методологии разных наук в высокой степени свойственная труду М.М. Бахтина. Общенаучное значение его весьма велико. Современная советская философия, лингвистика, социология, не говоря уже о литературоведении, питаются идеями этой книги. Нельзя не отметить также, что при своей безупречной научной строгости это замечательное литературное произведение.

Л. Фоменко

Секретарь Правления Московской писательской организации СП РСФСР[5]

[5] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 8–10; машинопись, подпись — автограф.

[4]

СПРАВКА НА АВТОРА

Фамилия	— БАХТИН
Имя	— Михаил
Отчество	— Михайлович
Год рождения	— 1895
Партийность	— беспартийный
Национальность	— русский
Специальность	— литературовед
Почетное звание	— не имею
Ученая степень и звание	— кандидат филологических наук
Место работы	— литературная работа дома. Член Союза писателей СССР
Занимаемая должность	— не имею
Домашний адрес	— г. Климовск, Московской обл., Подольского р-на, Серпуховская ул., дом 1
Телефон	— не имею

М. Бахтин[6]

[5]

ОТЗЫВ
о книгах М. Бахтина: «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского», изд. 2, 1963 и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», 1965.

Обе книги, представленные в Комитет по Ленинским и Государственным премиям на предмет присуждения автору Ленинской

[6] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 11; машинопись, подпись — автограф.

премии, свидетельствуют о хорошей осведомленности автора в научной литературе о Достоевском и Рабле, о широком диапазоне его историко-литературных познаний, о знакомстве с зарубежными философскими системами последних двух столетий. Эти книги свидетельствуют также об умении оперировать философскими понятиями и излагать мысли в сложной форме, с некоторыми неологизмами, что может привлечь широкие круги читателей, мало искушенных в философском стиле различных эпох. Обе книги, несомненно, заинтересуют тех, что будет изучать историю нашего литературоведения. Однако вместе с этими достоинствами следует указать и недостатки обеих книг.

Недостатки книги о Достоевском не раз указывались в советской печати. Подверглась критике теория «полифонии», открытой автором в романах Достоевского. Автор справедливо утверждает, что до него никто не был в состоянии обнаружить эту особенность Достоевского, которая, по словам М. Бахтина, является сущностью творчества великого писателя. Автор утверждает также, что ни один другой писатель мировой литературы не открыл «полифонию» в действительной жизни и что Достоевский в этом тоже был совершенно одинок, не считая его предшественников-романистов, которые, будучи предшественниками, все же не были полифонистами.

В обильной истории вопроса автор говорит о своих собственных предшественниках, которые все ошибались в самом главном, не признавая или не понимая полифонии, — за исключением одного только А.В. Луначарского, напечатавшего хвалебный отзыв о книге М. Бахтина. Но и Луначарский, по мнению М. Бахтина, был недостаточно точен в воспроизведении взглядов М. Бахтина и не дошел до подлинного понимания проблемы.

«Часто почти все забывали, — пишет М. Бахтин, — что Достоевский прежде всего художник, а не философ и публицист» (стр. 4). Это основное положение проходит через всю книгу и в значительной мере определяет ее методологию. Не будучи философом-профессионалом, Достоевский в течение всей своей творческой жизни занимался философскими проблемами нравственного и социального характера и был, конечно, публицистом широкого плана, автором замечательных статей, занимающих несколько томов в собрании его сочинений. Забывать эти статьи при изучении его творчества, конечно, не следует. К сожалению, М. Бахтин, занимаясь Достоев-

ским-«художником», не обращает внимания на его размышления о философских и социальных проблемах.

М. Бахтин утверждает, что Достоевский был первым и единственным представителем «полифонического» романа. Однако, в творчестве многих великих писателей XIX века можно обнаружить те же проблемы и те же тенденции, которые имеет в виду М. Бахтин. Эти тенденции были обнаружены критиками очень давно, потому что сами романисты формулировали их в своих статьях и письмах. Эти тенденции и их художественные результаты в романах могли бы быть истолкованы так же, как толкует их М. Бахтин в романах Достоевского, если бы это толкование и само понятие полифонии, которое М. Бахтин ввел в сокровищницу литературных терминов, было бы приемлемо. Из предшественников полифонии Достоевского в книге упоминаются Данте, Шекспир и Бальзак, но только для того, чтобы сказать, что они не были полифонистами и не видели необходимости этого метода. Ближе к Достоевскому, по мнению М. Бахтина, был Чернышевский, но не в законченных своих произведениях, а в нескольких строках, в которых он набросал замысел ненаписанного романа под названием «Перл создания».

Существо полифонии Достоевского, по словам М. Бахтина, заключается в том, что в его романах отсутствует точка зрения самого автора, — говорят, мыслят, видят мир только его герои. Происходит это потому, что мировоззрение, мысль Достоевского создают не содержание его романов, а только их форму, а уж форма и создает само содержание, которое не отражает ни мировоззрения, ни замысла автора. Его герои, утверждает М. Бахтин, свободны от своего автора, они делают что хотят, а не то, чего хочет их автор. Иначе говоря, они свободны и как живые люди, и как персонажи романа.

Чужие сознания, существующие и разговаривающие в романах, участвуют в «диалоге», понимаемом в широком смысле этого слова, а «диалог» не приводит ни к какому результату, так же как и диалог каждого персонажа с самим собой не приходит ни к какому заключению или выводу. Истина не существует вне человека, она не может быть передана другому человеку, потому что каждая истина индивидуальна.

Мне кажется, что такая точка зрения никак не соответствует ни взглядам, ни творчеству Достоевского. Плюрализм и персонализм, ведущие свое начало в новой философии от Ш. Ренувье и вошедшие в моду особенно после первой мировой войны, очевидно, сказались

и на анализе творчества Достоевского, произведенном М. Бахтиным, и оставили след на его терминологии.

Не могу согласиться и с тем, что авторская точка зрения в романах Достоевского отсутствует, и что «диалог», происходящий между его героями, не имеет никакой цели, поскольку они «свободны» и каждый является особым миром, не способным к общению с другим миром. Романы Достоевского, несущие совершенно отчетливую, глубокую общественную и нравственную мысль, представленные в таком виде, обессмысливаются: преграда, которая в виде формы стоит между автором и содержанием, не пропускает в романы Достоевского их автора.

М. Бахтин утверждает также, что Достоевский рассматривает психические процессы, изображаемые в его романах, как необусловленные временем: Достоевский не нуждается во времени, он его преодолевает. По этому поводу М. Бахтин вспоминает теорию относительности Эйнштейна, справедливо при этом утверждая, что это не одно и то же. То, что Достоевский внимательно читал газеты, М. Бахтин понимает как желание уничтожить время и рассматривать проблемы, беспокоящие его героев, как вневременные и, конечно, персональные. Однако нам хорошо известно, что Достоевский точно датировал явления, которые он изучал в своих романах, предисловиях, статьях, но, по-видимому, для М. Бахтина это не имеет значения, потому что, с его точки зрения, мировоззрение художника не проявляется в содержании его романа. В результате возникает необходимость исследовать роман не с позиции автора, его создавшего, а с позиции читателя, т. е. в соответствии с восприятием и намерениями этого читателя. Ни восприятие, ни намерения М. Бахтина не кажутся мне правильными.

М. Бахтин очень кратко говорит и о происхождении полифонии в романах Достоевского и объясняет этот факт полифонией общества, которая была вызвана проникновением в Россию капитализма, принесшего с собой острые социальные противоречия. Такое объяснение кажется недостаточно обоснованным. Во-первых, оно говорит не об отношении Достоевского к этому явлению современной ему действительности, а только о самом этом явлении, не исследуя работы мысли, которая привела Достоевского к пониманию этого явления. Во-вторых, нужно было бы объяснить, почему полифония в литературе не возникла в какие-либо другие моменты в истории хотя бы XIX века, не менее, а более острые, чем эпоха Достоевского.

В-третьих, следовало бы объяснить, почему в ту же эпоху и в той же стране только один Достоевский открыл эту полифонию, между тем как величайшие ему современные писатели, например Лев Толстой, не обратились, по мнению М. Бахтина, к «диалогу», а остались в пределах примитивного и традиционного «монолога».

Я не могу согласиться с философскими рассуждениями этой книги, потому что они кажутся мне ошибочными. Кроме того, по моему мнению, они не могут дать никакой сколько-нибудь серьезной основы для изучения творчества Достоевского, построенного на совсем других философских и нравственных представлениях. Об этих представлениях, о мировоззрении Достоевского, о задачах, которые он себе ставил, в книге М. Бахтина по причинам, о которых говорилось выше, не сказано ни слова.

По моему мнению, книга эта заключает в себе крупные недостатки, которые не позволяют мне считать ее достойной Ленинской премии.

Основная задача книги М. Бахтина о Рабле — доказать «карнавальный» характер романа «Гаргантюа и Пантагрюэль». В карнавале, пишет автор, играет сама жизнь, а игра на время становится самой жизнью. Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на основе смеха (стр. 11). В празднике выражался «мир высших целей человеческого существования», момент смерти и возрождения, смены и обновления (стр. 12). Этот «мир высших целей» получал свое выражение в «смеховой культуре» и смеховой литературе на латинском языке, в проповедях протестантских проповедников, в площадной речи, т. е. всюду, где мог возникнуть смех или насмешка. В «гротескном реализме» «материально-телесное начало» воспринимается как универсальное и всенародное (стр. 24, след.). Отсюда роль гротеска в литературе от античности до наших дней. М. Бахтин отмечает, что средневековый и ренессансный гротеск реалистичен и этим отличается от «романтического» и «модернистского»: оба эти гротеска нереалистичны, хотя романтический, по-видимому, ближе к реалистическому и потом и к ренессансному. Гротеск, по утверждению М. Бахтина, появляется в XIX веке в творчестве Стендаля, Бальзака, Гюго и Диккенса. У этих писателей он реалистичен, потому что воспроизводит традицию средневекового и ренессансного гротеска и реализма, а разрыв с ренессансной традицией гротеска приводит к натурализму. Следовательно, без ренессансной традиции не может

существовать не только гротеск, но и реализм, поскольку крупнейшие писатели XIX века должны были поддерживать ренессансную традицию, чтобы стать реалистами.

На этих общих положениях построена трактовка романа Рабле. Народность и реализм его романа, по мнению М. Бахтина, определяется «смеховой культурой» античного, средневекового и ренессансного мира.

Смех, по мнению Бахтина, играет очень большую роль в развитии цивилизации, философии, науки и общества. Серьезность кажется М. Бахтину делом консерватизма умственного, научного и политического. Только благодаря карнавальному веселью Сократ освободился от серьезности и смог стать основоположником критической философии: он тоже был «связан с карнавальными формами античности, которые... и освободили его от односторонней риторической серьезности» (стр. 133). По мнению автора «подлинная открытая серьезность не боится ни пародии, ни иронии... ибо она ощущает свою причастность незавершенному целому мира». Как доказательство и пример открытой серьезности М. Бахтин приводит сцену из «Моцарта и Сальери» Пушкина, где Моцарт является выражением «подлинной», а Сальери — не подлинной серьезности, потому что Моцарт смеется, а Сальери — нет (стр. 134).

В главе II характеризуется народная традиция карнавального смеха при помощи весьма древнего тождества «жизни — смерти», получающего свое выражение в испражнении, мочеиспускании и вообще деятельности «материально-телесного низа». В обливании мочой, забрасывании калом, в деятельности желудочно-кишечной системы автор видит глубокую критику современного Рабле государственного строя и общества. В этом и народность книги.

Народность романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», понимавшаяся достаточно широко в разных планах, была много раз исследована — как тема романа, как форма борьбы с современным обществом, с его религией и мировоззрением, как позиция, с которой ведется эта борьба или критика, как форма литературного выражения и т. д. Оригинальным в книге М. Бахтина является попытка связать роман Рабле с древнейшими формами смеха — ритуального или народного (под этими традиционными названиями часто скрываются очень различные и очень близкие понятия). Исследование этих истоков, ведущих к дологическому сознанию, может принести некоторую пользу для понимания генезиса отдельных форм

раблезианского смеха. Оно может сообщить полезные сведения, касающиеся истории смеха во времена бесконечно более древние, чем время Рабле. Но возникающее при этом смешение различных эпох и архаизация ренессансного мышления мешают пониманию и ренессансной культуры, и творчества Рабле. В этом и заключается, как мне кажется, главный недостаток книги — ошибка, которую совершали когда-то представители школы Н.Я. Марра, объяснявшие сюжеты и образы Кретьена де Труа, Шекспира, Кальдерона и гораздо более поздних авторов мышлением первобытных народов, дологическим сознанием, реликтами древних культов. Мне кажется, что эта традиция школы Н.Я. Марра, которая увлекала нас в 1920-е годы, отразилась и в книге М. Бахтина.

Обливание мочой, забрасывание калом, деятельность «нижней части тела», вероятно, могли когда-то вызвать смех, но видеть в этих актах свидетельство прогрессивности народного сознания мне кажется необоснованным. Нужно было бы доказать, что амбивалентность этих актов и тождество «жизнь — смерть» сохранились в сознании людей XVI века. Эти вопросы в книге не решены и, в сущности, не поставлены. Тождество «жизнь — смерть» — явление доисторического мира, дошедшее до нашего времени только в различных культах и ставшее непонятным еще в очень древние времена. Деятельность «нижней части тела» в XVI веке никому не говорила ни о смерти, ни о жизни. Эта деятельность уже тогда и давно приобрела другой смысл, который, мне кажется, и нужно было учитывать, изучая роман Рабле.

Рассматривать творчество Рабле вне истории новой ренессансной мысли, гуманистической учености, которой такую дань отдал сам Рабле, один из ученейших людей своей эпохи, конечно невозможно, а в книге М. Бахтина этот весьма важный аспект культуры и литературы XVI века разработан явно недостаточно. Без этого никакая проблема, касающаяся культуры и литературы Ренессанса, не может быть понята и объяснена до конца.

По моему мнению, «народность» «Гаргантюа и Пантагрюэля» нельзя сводить к площадной драме, к карнавалу и актам, о которых говорилось выше. Можно думать, что М. Бахтин не хотел этого делать, но основной темой его книги становится именно такое толкование «народности». Действительную народность этого романа можно найти и в обращении к античности, и не только в форме деятельности нижней части тела, но и в более общих и вместе более

конкретных идеях, связанных с другими органами тела, во взглядах на современное общества, на права и законы жизни и т. д. Роман Рабле, это великое явление культуры Ренессанса, возникает не из одной только «смеховой культуры», как бы далеко в глубь веков она ни просматривалась.

М. Бахтин настаивает на том, что «смех» существовал в протестантских проповедях, доказывая этим протестующий, критический характер этого смеха и его прогрессивную общественную функцию. Однако известно, что смешные анекдоты самого непристойного свойства часто встречались и в проповедях католических священников и сохранились в анналах истории — Вольтер, например, широко использовал эти анекдоты для борьбы с религией. Но непристойные анекдоты рассказывались с кафедр католических соборов не для того, чтобы подвергнуть критике существующий строй, а чтобы убедить прихожан в том, что женщина — врата, раскрытые во пропасти адовы. Смешным героем этих рассказов, как и фаблио, очень часто был обманутый и недалекий крестьянин. Эти и другие подобные факты заставляют думать, что смех мог выражать не только народную и не только прогрессивную идеологию. Впрочем, это было давно все известно.

Мне кажется рискованным утверждение, что гротеск у Стендаля, у Диккенса, у Гюго ведет свое происхождение от Ренессанса: ни у одного из этих писателей смех не похож на карнавал и на деятельность нижней части тела. У Стендаля, по-моему, гротеска нет, у Диккенса его довольно мало, у Бальзака он встречается только в «Озорных сказках». Если гротеск Гюго идет от Ренессанса, то он должен быть реалистический, а это, согласно принятым у нас мнениям, может показаться не совсем понятным. Все-таки, по моему мнению, века XIX и XX вполне могли бы создать свой собственный реализм и гротеск, если бы ощущалась в нем надобность, без прямой поддержки Рабле и XVI века.

Не могу согласиться и с тем, что пародия и ирония всегда явление прогрессивное, о чем, по мнению М. Бахтина, свидетельствует пример Моцарта и Сальери. Осмеивать можно все что угодно, а потому и смех может быть и прогрессивным, и реакционным. Но и тот и другой смех может быть понят как «причастность к незавершимому делу целого мира» в зависимости от обстоятельств и от точки зрения на мир.

Несмотря на указанные выше положительные качества обеих книг М. Бахтина, недостатки их таковы, что признать каждую из них в отдельности или обе вместе достойными Ленинской премии нет никакой возможности.

Член-корреспондент Академии наук СССР
заслуженный деятель науки профессор
Б. Реизов

<Ленинград, начало марта 1971 года>[7].

[6]

В Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР
в области науки и техники

ОТЗЫВ
о работах М.М. Бахтина: «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского» (изд-во «Советский писатель», М., 1963) и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (изд-во «Художественная литература», М., 1965), представленные на Государственную премию.

По широте и оригинальности концепции, богатству материала, глубине и тонкости его разработки, важности теоретических и практических выводов для литературоведения и всего комплекса общественно-гуманитарных наук, обе работы Бахтина, представленные на Государственную премию, принадлежат к выдающимся явлениям советской и мировой науки. Огромные достоинства этих работ, их талантливость и международная известность, то признание, которое они заслуженно получили, блестящее развитие в них историко-материалистического метода исследования явлений истории культуры — все это безусловно дает М.М. Бахтину право на присуждение за его работы Государственной премии СССР. Думаю, что присуждение М.М. Бахтину Государственной премии будет не только актом справедливой научной оценки его выдающихся научных достижений,

[7] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 12–23; машинопись, подпись — автограф, подчеркивания в тексте авторские. На л. 23 помета «Получено 15 марта <1971>».

но и будет с удовлетворением встречено всей советской научной общественностью.

Первое издание работы М.М. Бахтина о Достоевском вышло в 1929 г. С тех пор автор значительно расширил эту работу, обогатив ее новыми плодотворными идеями. Но уже в первом своем издании книга эта была научным событием, и недаром ее тогда же высоко оценил А.В. Луначарский. М.М. Бахтин сразу же далеко вышел в этой работе за горизонты и тогдашнего вульгарного социологизма, и тогдашней «формальной школы». Опираясь на широкое исследование творчества Достоевского в перспективе развития жанра романа в русской и зарубежной литературе, изменения его выразительных средств и языка, М.М. Бахтин отчетливо и убедительно показал, с одной стороны, что художественное творчество неравнозначно субъективной классовой психологии, являясь сложным отражением субъективной реальности, а с другой — что этому отражению присуща всегда определенная историческая структура, несводимая к набору внешних, технических средств и «приемов» (как полагали формалисты), но определяемая содержанием художественной мысли. На этой, методологически верной, основе автор и построил свою блестящую, составившую новое слово в развитии науки о Достоевском характеристику его творчества. Достоевский, — по мысли Бахтина, — писатель, основные особенности творчества которого сформированы его эпохой — эпохой капитализма с характерной для нее «многоголосостью» — существованием множества взаимодействующих социальных групп, классов, идеологий, человеческих индивидуальностей, несводимых друг к другу. Эта «многоголосость» общественной жизни породила соответствующую ей «многоголосость» как основной, специфический признак поэтики Достоевского. Живя в «многоголосом», социально, идеологически и психологически дифференцированном, многомерном мире, Достоевский строит свою поэтику, исходя из признания этой многомерности мира как его определяющего, конституирующего принципа. Поэтому он не стремится привести этот мир к некоему условному единому знаменателю. Наоборот, он показывает, что в мире, который он изображает, сам человек также внутренне многомерен, носит в себе множество спорящих людей, множество «голосов». Отсюда — полифонизм изображения мира и человека в творчестве писателя, многомерность речи его персонажей. Каждый из них не только обращается к собеседнику, но и спорит с собой, использует в этом споре

речь собеседника, его слова, его точки зрения, цитирует памятники мировой литературы, спорит с их авторами, сопоставляет себя с ее героями, с историческими лицами, применяет к себе их изречения и психологию. Поэтому речь персонажа имеет одновременно много адресов, она также драматизирована, многомерна и многосмысленна как современный художнику мир.

Таким образом, уже в первом издании своей книги о Достоевском М.М. Бахтин блестяще показал, что художественный мир писателя представляет собой конкретное целое. Причем его своеобразие, его внутренняя логика и специфические элементы определяются движением самой жизни. Без глубокого понимания истории общества, его структуры и ее изменений нельзя понять и специфических механизмов художественного творчества, законов поэтики и стиля.

Этот свой основной, глубоко материалистический вывод, противостоящий идеализму и формализму многочисленных представителей буржуазного литературоведения не только 1920-х годов, но и наших дней, М.М. Бахтин развил дальше и дополнил во втором издании своей книги о Достоевском (1963) и, в особенности, в книге о Рабле, являющейся одним из крупнейших достижений филологической науки XX века.

Анализируя творчество Рабле, М.М. Бахтин показал, что в творчестве этого крупнейшего художника французского Возрождения ничего нельзя понять, если подходить к нему с внеисторическими критериями, как обычно поступали и поступают буржуазные ученые. Художественный мир Рабле — не индивидуальное явление. За причудливым, гротескным миром его романа стоит целый пласт общенародных представлений, характерный для ряда исторических эпох и представляющий собой важнейший фон всего их литературного развития (хотя большинство историков литературы и духовной культуры античности, средневековья и Возрождения вплоть до наших дней мало его учитывали). В то время как господствующие классы античного и средневекового общества вырабатывали свои — сложные — формы культуры, официальную идеологию и государственность, народные массы на протяжении многих веков хранили и развивали свой богатый фонд этических и художественных представлений, языческих по своему духу и уходящих своими корнями в культуру первобытно-коммунистического, родового, доклассового общества. Этот фонд общенародных представлений составлял низовую, демократическую традицию культуры средневе-

ковья и Возрождения. Она находила свое выражение в празднествах карнавального типа, площадных балаганных зрелищах и озорстве, насыщенных неприятием культуры и идеологии господствующих классов, противопоставляющих им иной, более справедливый, язычески материалистический по своему духу нравственно-эстетический идеал. Изучение романа Рабле, возникшего на гребне этой демократической традиции, на путях ее скрещения с литературной традицией Возрождения, позволяет проникнуть в тайну целого — огромного по своему значению — явления истории человеческой культуры, понять внутреннюю логику представлений, характерных для низовой, демократической культуры многих, отдаленных от нас эпох, их взаимосвязь, место каждого из них в системе целого. Подобную задачу и поставил перед собой М.М. Бахтин, блестяще справившийся с нею. Его исследование — непревзойденный по мастерству образец исторической палеонтологии, вскрывающей для нас важную область культурного прошлого. Плодотворность своей идеи и своего исторического метода М.М. Бахтин доказал не только своей интерпретацией творчества Рабле, но и своей интерпретацией огромного материала забытых и малоисследованных жанров и произведений мировой литературы — от античных «мениппей» и сократических диалогов до ряда произведений литературы XIX века, где своеобразно переосмысляются или развиваются в новых художественных целях «карнавальные» представления и образы.

Как во всякой большой и творческой работе, в исследованиях М.М. Бахтина есть и отдельные спорные вопросы, отдельные моменты, подлежащие дальнейшему развитию и уточнению. Некоторые из таких моментов отмечены в статье о работах М.М. Бахтина, написанной автором этих строк совместно с акад. В.М. Жирмунским и проф. Б.С. Мейлахом и напечатанной в «Известиях Академии наук СССР (серия литературы и языка)», 1971, № 1. Однако, как показано в той же статье, — огромная ценность основных идей этих работ, их значение для литературной, исторической и общественной науки — вне сомнений. В частности, книгу о Рабле можно охарактеризовать как научное открытие первостепенного значения, — понятие, которое лишь редко можно применить к области историко-литературных и историко-культурных исследований.

Своей работой о Достоевском М.М. Бахтин внес выдающийся вклад в изучение национального литературного наследия. Книгой же о Рабле он сделал не менее выдающийся вклад в изучение миро-

вой художественной классики — и притом той ее демократической и гуманистической линии, которая особенно созвучна нашему времени. В то же время работы М.М. Бахтина заново осветили ряд общих, принципиальных вопросов исторический поэтики, — таких как соотношение эпоса и романа, проблема происхождения романа, роль комических, «смеховых» жанров в становлении литературы нового времени, вопрос о языке художественной прозы, его структуре и связях его развития с общим процессом социального развития, движением материальной и духовной культуры. Эти важнейшие теоретические выводы из работ М.М. Бахтина, имеющие поистине непреходящее значение и столь же важные для изучения прошлого, так и для анализа современного литературного процесса, он раскрыл в своих, примыкающих к его книгам, последних по времени появления в печати обобщающих статьях «Слово о романе» и «Эпос и роман».

Исключительное значение работ М.М. Бахтина для советской филологической науки, их историзм, глубина и фундаментальность, счастливое сочетание теоретического и исторического аспектов исследования большого и сложного материала, практическая важность для исследования процессов современной литературы и, в особенности, романа XX века, значение этих работ для борьбы с идеализмом и антиисторизмом буржуазного литературоведения, его стремлением оторвать литературу от реальной жизни и истории, и свести к набору неизменных «структурных» или мифологических элементов — все эти качества работ М.М. Бахтина позволяют горячо рекомендовать их Комитету для присуждения Государственной премии.

Старший научный сотрудник Института русской литературы АН СССР

Доктор филологических наук

Г. М. Фридлендер

Ленинград, 6 марта 1971[8].

[8] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 24–28; авторизованная машинопись, подпись — автограф, подчеркивания в тексте авторские. На л. 23 помета «Получено 11 марта 1971 г.».

[7]

Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР
в области науки и техники при Совете Министров СССР
Секция филологических наук

Протокол рассмотрения работы № Гп-4филол 1971 г.
представленной на соискание Государственной премии СССР

Название работы:

1. «Проблемы поэтики Достоевского» (изд-во «Советский писатель», М., 1963).

2. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (изд-во «Художественная литература», М., 1965).

Авторы:

Бахтин М.М.

Работу представили:

1. Правление московской организации писателей РСФСР.

Работу поддерживают:

Аннотация:

1. В книге «Проблемы поэтики Достоевского», на основе тонкого и точного анализа героя и сюжета, идеи и стиля, глубокого проникновения в художественную архитектонику романов Ф.М. Достоевского, решается проблема новаторства писателя.

2. В книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» автор, последовательно осуществляя принцип исторического подхода к анализу литературного явления, показывает, что за художественным миром романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» стоит целый пласт общенародных представлений, составляющих демократические традиции культуры средневековья и Возрождения, ярко выражавшиеся в карнавальных празднествах.

Выводы рецензентов и организаций (по запросам Комитета)

1. Рецензент Комитета — член-корреспонд<ент> АН СССР Б.Г. Реизов дал развернутую критическую оценку и считает каждую книгу в отдельности или обе вместе не достойными премии.

2. Рецензент Комитета — доктор филологич. наук Г.М. Фридлендер высоко оценил обе книги М.М. Бахтина и считает их достойными премии.

Выдвижение работы на конкурс:

а) Дата обсуждения и решение секции:

19 марта 1971 г.

Секция, в соответствии с результатами голосования, не рекомендовала работу на конкурс.

Голосование: на конкурс — 2, отклонить — 13, недействит. — 0.

б) Решение Комитета:

19 мая 1971 г.

Отклонить.

Голосование: на конкурс — 3, отклонить — 90[9].

[8]

<Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР
в области науки и техники при Совете Министров СССР
Секция филологических наук>

18 июня 1971 г.

Правление Московской писательской организации
Союза писателей РСФСР

Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области науки и техники возвращает материалы представленной на соискание Государственной премии СССР работы М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Работа не рекомендована Пленумом Комитета на конкурс.

Приложение: 8 книг, 3 папки.

Ученый секретарь Комитета
профессор Н. Аржаников[10]

<Помета: ул. Воровского, 50. Шофер Никифоров.>

[9] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 1 – 2об; машинопись на бланке.

[10] РГАЭ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 2638. Л. 29; машинописный отпуск.

Список литературы

1. Бочаров, 1999 — *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 626 с.

2. Дружинин, 2025 — *Дружинин П.А.* Из истории изучения Ф.М. Достоевского в 1920-е годы: К столетию организации Группы по изучению творчества Достоевского в ИЛЯЗВ // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 232–276. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-232-276

3. Дьяконов, 1988 — *Дьяконов И.М.* По поводу воспоминаний О.М. Фрейденберг о Н.Я. Марре / Из наследия О.М. Фрейденберг // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 178–181.

4. Конкин, 1998 — *Конкин С.С.* К вопросу о выдвижении книг М. Бахтина на соискание Государственной премии // Невельский сборник: статьи, письма, воспоминания. 1998. Вып. 3. С. 89–93.

5. Лаптун, 2001 — *Лаптун В.И.* Хронограф жизни и деятельности М.М. Бахтина // М.М. Бахтин: pro et contra: Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 1. С. 521–549.

6. Михаил Михайлович Бахтин, 2020 — Михаил Михайлович Бахтин: личность и наследие: монография / О.Е. Осовский, В.П. Киржаева, С.А. Дубровская [и др.]; отв. ред. С.А. Дубровская. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2020. 229 с. (Бахтинская энциклопедия: материалы. Вып. 2).

7. Мыслитель в своем отечестве, 2024 — Мыслитель в своем отечестве: страницы истории рецепции личности и идей М.М. Бахтина в XX – начале XXI века: монография / О.Е. Осовский, С.А. Дубровская, Е.Г. Маслова, А.В. Струкова; под общ. ред. О.Е. Осовского; науч. ред. сер. С.А. Дубровская. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2024. 240 с. (Бахтинская энциклопедия: материалы. Вып. 3).

8. Огрызко, 2016 — *Огрызко В.В.* А судьи кто?! Русские критики и литературоведы XX века: Судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2016. 715 с.

9. Осовский, 1993 — *Осовский О.Е.* Человек. Слово. Роман: (Научное наследие М.М. Бахтина и современность). Саранск: Трио, 1993. 144 с.

10. Паньков, 2009 — *Паньков Н.А.* Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М.: МГУ, 2009. 719 с.

11. Фридлендер, 1971 — *Фридлендер Г.М., Мейлах Б.С., Жирмунский В.М.* Вопросы поэтики и теории романа в работах М.М. Бахтина // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. № 1. С. 53–61.

12. Фридлендер, 1993 — *Фридлендер Г.М.* Наследие М.М. Бахтина вчера и сегодня // Русская литература. 1993. № 3. С. 198–206.

References

1. Bocharov, S.G. *Siuzhety russkoi literatury* [*Plots of Russian Literature*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999. 626 p. (In Russ.)

2. Druzhinin, P.A. "Iz istorii izucheniia F.M. Dostoevskogo v 1920-e gody: K stoletiiu organizatsii Gruppy po izucheniiu tvorchestva Dostoevskogo v ILIaZV" ["From the History of the Study of F.M. Dostoevsky in the 1920s: On the Centenary of the Establishment of the Group for the Study

of Dostoevsky's Work at ILIaZV"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 232–276. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-232-276

3. D'iakonov, I.M. "Po povodu vospominanii O.M. Freidenberg o N.Ia. Marre" ["On O.M. Freidenberg's Reminiscences about N.Ya. Marr"]. *Vostok — Zapad: Issledovaniia. Perevody. Publikatsii* [*East — West: Studies. Translations. Publications*]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 178–181. (In Russ.)

4. Konkin, S.S. "K voprosu o vydvizhenii knig M. Bakhtina na soiskanie Gosudarstvennoi premii" ["On the Question of Nominating M. Bakhtin's Books for the State Prize"]. *Nevel'skii sbornik: stat'i, pis'ma, vospominaniia*, no. 3, 1996, pp. 89–93. (In Russ.)

5. Laptun, V.I. "Khronograf zhizni i deiatel'nosti M.M. Bakhtina" ["A Chronograph of M.M. Bakhtin's Life and Work"]. *M.M. Bakhtin: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke russkoi i mirovoi gumanitarnoi mysli* [*M.M. Bakhtin: pro et contra: The Personality and Work of M.M. Bakhtin as Assessed by Russian and World Humanistic Thought*], vol. 1. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, pp. 521–549. (In Russ.)

6. Osovskii, O.E., Kirzhaeva, V.P., Dubrovskaia, S.A., et al. *Mikhail Mikhailovich Bakhtin: lichnost' i nasledie* [*Mikhail Mikhailovich Bakhtin: Personality and Legacy*]. Edited by S.A. Dubrovskaia. Saransk, Izd-vo Mordovskogo un-ta Publ., 2020. 229 p. (In Russ.)

7. Osovskii, O.E., Dubrovskaia, S.A., Maslova, E.G., and A.V. Strukova. *Myslitel' v svoem otechestve: stranitsy istorii retseptsii lichnosti i idei M.M. Bakhtina v XX — nachale XXI veka* [*A Thinker in His Homeland: Pages from the History of the Reception of M.M. Bakhtin's Personality and Ideas in the 20th — Early 21st Century*]. Edited by O.E. Osovskii, series edited by S.A. Dubrovskaia. Saransk, Izd-vo Mordov. un-ta Publ., 2024. 240 p. (In Russ.)

8. Ogryzko, V.V. *A sud'i kto?! Russkie kritiki i literaturovedy XX veka: Sud'by i knigi* [*And Who Are the Judges?! Russian Critics and Literary Scholars of the 20th Century: Lives and Books*]. Moscow, Literaturnaia Rossiia Publ., 2016. 715 p. (In Russ.)

9. Osovskii, O.E. *Chelovek. Slovo. Roman: (Nauchnoe nasledie M.M. Bakhtina i sovremennost')* [*Man. Word. Novel: (The Scholarly Legacy of M.M. Bakhtin and the Present Day)*]. Saransk, Trio Publ., 1993. 144 p. (In Russ.)

10. Pan'kov, N.A. *Voprosy biografii i nauchnogo tvorchestva M.M. Bakhtina* [*Questions of M.M. Bakhtin's Biography and Scholarly Work*]. Moscow, MGU Publ., 2009. 719 p. (In Russ.)

11. Fridlender, G.M., Meilakh, B.S., and V.M. Zhirmunskii. "Voprosy poetiki i teorii romana v rabotakh M.M. Bakhtina" ["Questions of Poetics and the Theory of the Novel in M.M. Bakhtin's Works"]. *Izvestiia Akademii nauk SSSR. Seriia literatury i iazyka*, vol. 30, no. 1, 1971, pp. 53–61. (In Russ.)

12. Fridlender, G.M. "Nasledie M.M. Bakhtina vchera i segodnia" ["M.M. Bakhtin's Legacy Yesterday and Today"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 1993, pp. 198–206. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 21.03.2026
Одобрена после рецензирования: 26.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 21 Mar. 2026
Approved after reviewing: 26 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Рецензия / Review
УДК 821.161.1.0+821.133.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Фра)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-379-390
https://elibrary.ru/SHMDDR

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Поль Моран о Достоевском-пророке

© 2026. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Paul Morand on Dostoevsky as Prophet

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: В рецензии анализируется русское издание сборника сочинений французского писателя, члена Французской академии Поля Морана (1888–1976) «Русская Европа Достоевского» (Ruinaissance, 2026), посвященных главным образом его восприятию Ф.М. Достоевского и русской литературы XIX века. Особое внимание уделено оценке Мораном «Дневника писателя» и содержащихся в нем пророчеств русского писателя о судьбах России и Европы.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Поль Моран, «Дневник писателя», эзотерическая традиция, судьба Европы, Леон Блуа, Люсьен Рёбате, П.-А. Кусто

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Поль Моран о Достоевском-пророке // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 379–390. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-379-390

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The review analyzes the Russian edition of the collected works of Paul Morand (1888–1976), French writer and member of the Académie française, *Dostoevsky's Russian Europe* (Ruinaissance, 2026), devoted primarily to Morand's perception of Fyodor Dostoevsky and Russian literature of the nineteenth century. Particular attention is paid to Moran's assessment of *A Writer's Diary* and the prophecies it contains regarding the fate of Russia and Europe.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Paul Morand, *A Writer's Diary*, esoteric tradition, fate of Europe, Léon Bloy, Lucien Rebatet, Pierre-Antoine Cousteau

For citation: Podosokorsky, N.N. "Paul Morand on Dostoevsky as Prophet." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 379–390. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-379-390

Выпущенный издательством «Ruinaissance» сборник разножанровых сочинений французского писателя и дипломата Поля Морана (1888–1976) впервые открывает для русскоязычного читателя ряд ярких публицистических текстов этого плодовитого автора, посвященных Достоевскому и русской литературе XIX века. Поль Моран — сын уроженца Санкт-Петербурга, драматурга Эжена Морана. В 1920-е – 1930-е годы П. Моран считался одним из самых модных французских писателей: его произведения активно издавали, переводили на другие языки, экранизировали (особо можно выделить снятый по его сценарию фильм Георга Вильгельма Пабста «Дон Кихот» 1933 года с знаменитым оперным певцом Федором Шаляпиным в главной роли).

В молодой советской России были изданы многие книги Морана: «Хищники» (1924), «Левис и Ирэн» (1924), «Открыто ночью» (1926), «Рейнские развлечения» (1927), «Шестидневная ночь» (1927), «Ночи» (1927), «Живой Будда» (1927), «Черная магия» (1929) и проч. В 1925 году Моран посетил столицу СССР, после чего выпустил рассказ «Я жгу Москву», в котором описал Владимира Маяковского и Лилю Брик (подробнее см.: [Золотоносов, 1996]). Рассказ этот был признан антисоветским памфлетом, и с 1930-х до начала 1990-х годов Морана больше в России не печатали. В пользу его забвения в Советском Союзе сыграло и то, что в 1942–1944 годах он занимал пост посла вишистской Франции в Румынии.

После освобождения Франции Моран провел более десяти лет в эмиграции, но в 1968 году его все же удостоили за литературные заслуги кресла № 11 во Французской академии. Взгляды Морана обычно описывают как правые и русофильские. В.В. Лорченков вообще называет его «самым “русским” писателем из французов своего поколения» [Лорченков, 2026, с. 5]. Тем более интересно восприятие Мораном Достоевского в период, когда великого русского писателя не жаловали на его родине (об антидостоевской кампании в СССР при Сталине см.: [Подосокорский, 2024, с. 162–166], [Дружинин, 2025, с. 82–94])[1].

В рецензируемый нами сборник входят (в порядке их размещения в книге): эссе Морана «Русская Европа, предвещенная Достоевским» (1948), избранные записи из «Дневника войны» (1943–1945) Морана, ряд его рассказов из сборника «Галантная Европа» (1925), а также несколько высказываний о Достоевском морановских современников — писателей Пьера-Антуана Кусто и Люсьена Рёбате. Нас в данном случае интересуют исключительно суждения о русском классике в их публицистических текстах, впервые переведенных на русский язык.

Как отмечает их переводчик и автор предисловия к сборнику В.В. Лорченков, в эссе «Русская Европа, предвещенная Достоевским» Моран, «знаток русской культуры, но по-русски не говоривший», обильно цитирует два французских перевода «Дневника писателя»: Ж.-В. Бенстона и Ж.А. Нана (1904) и Ж. Шюзвиля (1927 и 1938) [Лорченков, 2026, с. 13], которые неизбежно имеют ряд расхождений с русским оригиналом. В самом начале эссе автор связывает гений Достоевского с его эпилепсией, ставя русского писателя в один ряд с Цезарем, Магометом, Петром Великим, Ньютоном и Наполеоном[2].

---

[1] Достоевский к тому времени, как о нем стал писать Моран, был уже хорошо известен во Франции. О рецепции его жизни и творчества французскими литераторами конца XIX – первой четверти XX века см.: [Волчек, 2022].

[2] Тезис о том, что Ньютон и Наполеон страдали от эпилепсии, не разделяется большинством исследователей. Любопытно, что далее в эссе Моран приписывает высказывание Наполеона о римском папе («старый глупец») Достоевскому [Моран, 2026, с. 37], выносит в эпиграф к одной из глав слова Наполеона о России («Россия должна либо рухнуть, либо расшириться, и я предполагаю верной последнюю гипотезу») [Моран, 2026, с. 56] и цитирует наполеоновскую фразу о русских казаках. О значении фигуры Наполеона и наполеоновского мифа для Достоевского см.: [Подосокорский, 2025], [Подосокорский, 2026].

По словам Морана, именно благодаря эпилепсии Достоевский обнаружил

> те страшные прозрения, что сделали его, за три четверти века до срока, провозвестником отчаявшихся душ нашего времени. Эпилептик — существо, которое внезапно вскрикивает, бледнеет, падает на улице или в огонь, со стиснутыми челюстями, прикушенным языком, одеревеневшим телом, закатившимися глазами, посиневшим лицом и пеной у рта — всегда ускользал и от экзорцистов, и от врачей, которые со времён греков и до Шарко тщетно пытались его понять; он продолжает свой путь в дальние страны, куда никто не может за ним последовать. Этот пораженный молнией спящий, кажется, видит разгадку всех тайн, а вместе с ними — и секреты добра и зла; он проникает в мир, находящийся в ином измерении. Он входит в «тот гармоничный мир», о котором говорит Достоевский, описывая припадок князя Мышкина; его глаза закрываются для внешнего мира, но он видит и наконец может изречь ту же пророческую весть, что и библейский провидец: «Времени больше не будет» [Моран, 2026, с. 23–24].

Моран настаивает на пророческом характере публицистики Достоевского, утверждая, что предвидение русским писателем революционных потрясений 1917 года настолько поразительно, что европейцам середины XX века не следует пренебрегать ни одним из его прозрений. «Дневник писателя» «требует от нас не забывать ни одного из утверждений, которые послужат основанием его мессианизма, и вынуждает с почтительным интересом вникнуть в мистический аппарат его будущей Европы» [Моран, 2026, с. 26]. При этом автор эссе не противопоставляет Достоевского-художника и Достоевского-публициста, поясняя, что «идеи, проступающие в “Дневнике писателя”, мы встретим на вершине романного творчества Достоевского» [Моран, 2026, с. 27]. Моран отвечает на критику А. Жида и Н. Бердяева, преждевременно посчитавших, что многие предсказания русского классика относительно России и Европы все же не оправдались, тем, что призывает не торопиться с окончательным выводом: «Ближайшее будущее покажет, не оказался ли Достоевский пророком — как в политике внешней, так и во внутренней» [Моран, 2026, с. 27].

Вслед за Достоевским Моран с горечью пишет о дехристианизации Европы и погружении ее в материализм как главном признаке ее заката, предвещающем поистине апокалиптические времена:

> С невозмутимой уверенностью Достоевский заявляет в «Дневнике», как и в «Карамазовых»: «Европа приговорена к смерти»; «Европа — это прошлое»; «Европа сумела создать благородные типы француза, англичанина, немца — но она ещё ничего не знает о своём будущем человеке и, кажется, не желает ничего знать». И когда же исчезнет Европа? Угроза обретает ясность. Завтра. Скоро. Уже к вечеру этого дня. «Кажется, конец века ознаменуется для старой Европы чем-то колоссальным, если не равным 1789 году, то чем-то неудержимым и ужасающим, что изменит лик мира и, во всяком случае, лик Европы», «Это будет хаос, потрясение, какого ещё небывало, — поясняет Пётр Верховенский в «Бесах». — Европа подорвана и, быть может, завтра рухнет, не оставив следа в веках».
>
> Достоевский кое-где вставляет «быть может» для чистой проформы, ибо он *знает*[3]. Он говорит об этой дряхлеющей Европе как о предмете небезразличном, но чужом по отношению к нему самому и к России; он подобен князю из «Идиота» и чувствует себя, как тот, «вне события, словно незримый сказочный персонаж, наблюдающий в комнате, куда он проник, чужих, но интересных ему людей». Он похож на лётчика, который с высоты своего полёта созерцает гибель планеты и видит, как у него под ногами поднимается гигантское грибообразное облако последней атомной бомбы [Моран, 2026, с. 29–30].

Взгляды Достоевского французский писатель характеризует не как сугубо славянофильские (славянофилы, по его словам, смотрят на предназначение России в гораздо более мелком масштабе), но как типично *русские*, то есть открытые всему миру, в том числе и западному:

> Достоевский — ни славянофил, ни западник; он отстраняется от этой великой замятни, что длилась весь XIX век. Кому-то необходима полемика: *он же знает*, повторюсь. Западник — он был им,

[3] В приводимых цитатах выделение обычным курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным — автору настоящей статьи.

> возможно, в первую пору своей жизни, но с тех пор, как в Сибири благотворительная рука протянула ему Евангелие по дороге на каторгу, **он стал просто дитя России**; славянофил — он особенно кажется им в «Дневнике»; но этот взрыв национализма 1876–1877 годов — лишь от проявления чувств; едва его записывают во враги Запада, как он протестует: «Славянофилы воображают, что презирают Европу, а на деле любят её больше, чем она сама себя» [Моран, 2026, с. 54].

Моран пишет, что Достоевский настолько осознает себя как «дитя России», что «предлагает своей родине весь мир» [Моран, 2026, с. 58], и «порой кажется», что он «верит в Россию больше, чем в Бога» [Моран, 2026, с. 62]. Россия для Достоевского, по убеждению автора эссе, «это рок, это надежда мира, это сила вещей» [Моран, 2026, с. 68]. Особенно французскому автору, который очень любил кошек, нравится сравнение Достоевским стойкости России с «живучестью кошки»[4] [Моран, 2026, с. 63]. Нам такого высказывания Достоевского о России обнаружить не удалось. Вероятно, здесь автор эссе экстраполирует на Россию суждение русского писателя о себе самом, содержащееся в его письме к А.Е. Врангелю от 31 марта – 14 апреля 1865 года: «Тревога, горечь, самая холодная суетня, самое ненормальное для меня состояние и, вдобавок, один, — прежних и прежнего, сорокалетнего, нет уже при мне. А между тем всё мне кажется, что я только что собираюсь жить. Смешно, не правда ли? **Кошечья живучесть**» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 120]. Эти слова Достоевского в своем очерке о нем упомянул и Э.М. де Вогюэ: «<...> от него веяло “живучестью кошки”, как выразился он однажды» [Вогюэ, 1887, 3 паг., с. 66]. Моран мог их искаженно запомнить из труда последнего.

«Человеком, лучше всех способным понять Достоевского» [Моран, 2026, с. 69] Поль Моран называет французского писателя-мистика Леона Блуа (1846–1917). По убеждению автора эссе, Достоевский «сказал бы о Леоне Блуа, что тот достоин быть православным» [Моран, 2026, с. 70]. Определяя русского писателя как «политического мистика» [Моран, 2026, с. 65], Моран видит среди его предшественников Бёме, Сведенборга, Сен-Мартена, Фабра д’Оливе, Сент-Ив д’Альвейдра и Жозефа де Местра, которые были

[4] О кошках в творчестве Достоевского также см.: [Сараскина, 2012].

способны разглядеть признаки метафизической революции и возрождения религии «не в равновесии буржуазного мира, а в громах апокалипсиса» [Моран, 2026, с. 75–76]. Моран особенно сближает взгляды на роль Провидения в истории у Достоевского и де Местра, писавшего в «Размышлениях о Франции» следующее: «Откройте историю, и вы не найдете ни одного сколько-нибудь долговечного политического творения, которое не покоилось бы на божественной идее. Этот религиозный принцип управляет всеми политическими творениями; все исчезает, как только он отступает» [Моран, 2026, с. 76].

Свое эссе о Достоевском Моран завершает словами о величии «Дневника писателя», который для него по философской значимости стоит ничуть не ниже великих романов русского писателя:

> Со времён «возвышенного совершенства» мадам де Сталь человечество продвинулось вперёд: мы открыли, что «общая воля — нечто совершенно иное, нежели сумма частных воль, что рядом с массами существует народ метафизический, metaphisische Volk Томаса Манна, где пребывает высшая жизнь, высшая воля нации». Всё это было предсказано в «Дневнике писателя». Этот сборник периодических статей по философской значимости не уступает глубочайшим романам Достоевского. Достоевский-публицист оправдал Достоевского-романиста от обвинений в нигилизме, которые бросали ему многие поверхностные критики. **Этот высший посвящённый принадлежит к великой традиции; сквозь его комментарии к текущим событиям, как и сквозь реализм его художественных произведений, просвечивает высокая эзотерическая традиция**. Просто радиус его зрения оказался слишком велик для его современников [Моран, 2026, с. 76][5].

[5] Подобное восприятие публицистики Достоевского характерно и для ряда русских философов и исследователей «Дневника писателя». Его удачно резюмирует Т.А. Касаткина, когда пишет, что «взгляд Достоевского на политические проблемы (внутренние и внешние) — это взгляд всегда “метаполитика”, философа от политики. Поэтому, например, в смысл международных событий ему всегда удавалось проникнуть глубже других обозревателей. Достоевский всегда видел глобальные исторические процессы, отзвуками и проявлениями которых являются текущие политические события» [Касаткина, 1996, с. 327]. В ряде работ Касаткиной также наглядно показано присутствие в творчестве Достоевского той «высокой эзотерической традиции» на которую указывает Моран (см. ее недавние статьи: [Касаткина, 2022], [Касаткина, 2025], [Касаткина, 2026] и др.).

Записи из морановского «Дневника войны», касающиеся Достоевского, отличаются, в силу специфики жанра ежедневных заметок, акцентом на разного рода частностях и субъективизмом автора. Так, французский писатель недоумевает, почему ни один полицейский медик в «Братьях Карамазовых» не смог заметить, что Федор Павлович Карамазов «мог быть убит чем угодно, только не ступкой» [Моран, 2026, с. 79]; признается, что из всех романов Достоевского более других любит «Идиота» и «Бесов»; называет страх и отвращение «двумя ключевыми чувствами у Достоевского» и определяет не столько Кафку, сколько Сартра его «учеником» [Моран, 2026, с. 80].

По-своему любопытны и опубликованные в качестве приложения к сборнику суждения о Достоевском двух других французских писателей и публицистов правого толка, также работавших на вишистский режим, — Люсьена Рёбате (1903–1972) и Пьера-Антуана Кусто (1906–1958), старшего брата знаменитого исследователя Мирового океана Жак-Ива Кусто. Рёбате в письме к супруге от 1 января 1949 года из тюрьмы Клерво, отмечает, что чтение произведений Достоевского («*великое* чтение») помогает ему сохранить силу духа в самых тяжелых жизненных обстоятельствах («отвлечься от моей жалкой “среды”, превозмочь ее») [Моран, 2026, с. 135]. Важно, что это пишет человек, сперва приговоренный к смертной казни, а затем — к пожизненному заключению за государственную измену.

Кусто в своих заметках признается, что прочесть Достоевского его «заставил» именно Рёбате, но, в отличие от своего приятеля, он вовсе не испытал подобного восторга от знакомства с русским классиком: «Я читал его вдумчиво, большими дозами, преодолевая отвращение, — мне хотелось понять, до чего же он дойдет, ведь было неприятно осуждать автора, которого другие, ничуть не хуже меня, вознесли так высоко» [Моран, 2026, с. 136]. Дальнейшее объяснение Кусто характера своего неприятия произведений Достоевского хорошо укладывается в концепцию Т.А. Касаткиной, писавшей, что одной из причин невосприятия Достоевского некоторыми читателями является их «нежелание или невозможность выходить на духовный уровень бытия и взаимодействия, желание и потребность остаться на уровне душевном» [Касаткина, 2023, с. 32]. Кусто прямо признается в том, что творчество Достоевского» есть «полная противоположность» тому, что соответствует его «интеллектуальному комфорту», и добавляет: «Любая его реплика вызывает у меня раздражение» [Моран, 2026, с. 136].

Тем не менее, как честный читатель Кусто все-таки обнаруживает для себя подлинную первопричину «ненормальности» героев Достоевского и их «противоестественного» поведения, с точки зрения современного западного интеллектуала:

> Долгое время я думал, что дело в том, что эти персонажи — русские, а русские — сумасшедшие. Но это объяснение неполно. Русские не настолько безумны, как герои этих романов. Я полагал также, что во мне говорит отвращение здорового человека к физическим и психическим уродствам. Ведь все персонажи Достоевского, как и он сам, — повреждённые натуры. Но и это объяснение не исчерпывает вопроса.
>
> Я понял свою неприязнь лишь тогда, когда осознал: **Достоевский — христианин до мозга костей. Вот ключ ко всему его творчеству, оправдание всех его позиций.** Достоевский — один из немногих истинных христиан, не испорченный веками, вышедший прямиком из Евангелий, «первохристианин». У него тот же вкус, что у Павла из Тарса: «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, немощное мира избрал, чтобы посрамить сильное» (1 Кор. 1:27). [Моран, 2026, с. 137–138].

Хотя далее Кусто подменяет сострадание Достоевского к чужому несчастью «жаждой унижения и страдания, любовью к пощечинам», а «“высшие” состояния, которые христианство вознесло над человечеством» определяет как «формы эпилептоидные» [Моран, 2026, с. 138], все же становится ясно, что его отвращение к русскому писателю во многом обусловлено его весьма специфическим восприятием христианства в целом.

В заключение заметим, что знакомство с данным сборником помогает лучше понять противоречивую и сложную рецепцию Достоевского среди правых французских литераторов середины XX века, которые относились к его произведениям по-разному, но одинаково признавали их сильнейшее воздействие на душу и ум читателя.

Список литературы

1. Вогюэ, 1887 — *Вогюэ Э.М. де.* Современные русские писатели: Толстой — Тургенев — Достоевский / изд. В.Н. Маракуева. М.: Тип. В.Ф. Рихтер, 1887. 60, 72, 73 с.

2. Волчек, 2022 — *Волчек О.Е.* Личность и творчество Ф.М. Достоевского в ранней рецепции французских писателей (1885–1923) // Статьи о французской литературе: Сборник

статей к 100-летию Л.Г. Андреева / Отв. редактор: О.Ю. Панова. Москва: Литфакт, 2022. С. 298–316.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Дружинин, 2025 — *Дружинин П.А.* Достоевский в XX веке: неизвестные документы и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 592 с.

5. Золотоносов, 1996 — *Золотоносов М.Н.* M/Z, или Катаморан. Рассказ Поля Морана «Я жгу Москву» с комментариями (перевод с французского М. Яснова). СПб.: ИНАПРЕСС, 1996. 132 с.

6. Касаткина, 1996 — *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 336 с.

7. Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* «Un chevalier parfait!». О соотношении христианской и гностической философии в творчестве Достоевского // Новый мир. 2022. № 4 (1164). С. 159–165.

8. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* Как и зачем читать Достоевского? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 27–37. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-27-37

9. Касаткина, 2025 — *Касаткина Т.А.* Человек ли женщина? О «смешной и неважной» ссылке на журнал и книгу в «Преступлении и наказании» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 3. С. 164–196.

10. Касаткина, 2026 — *Касаткина Т.А.* Последний путь и посмертная судьба Свидригайлова // Новый мир. 2026. № 1 (1209). С. 203–215.

11. Лорченков, 2026 — *Лорченков В.В.* Предисловие переводчика // *Моран П.* Русская Европа Достоевского / пер. с франц. и коммент. В.В. Лорченкова. М.: Ruinaissance, 2026. С. 3– 20.

12. Моран, 2026 — *Моран П.* Русская Европа Достоевского / пер. с франц. и коммент. В.В. Лорченкова. М.: Ruinaissance, 2026. 136 с.

13. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «Реабилитация» Ф.М. Достоевского в период оттепели // Новый мир. 2024. № 8 (1192). С. 162–176.

14. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* История в творчестве Ф.М. Достоевского. Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 273–391.

15. Подосокорский, 2026 — *Подосокорский Н.Н.* Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете наполеоновского мифа: законодатели человечества в теории Раскольникова, русское сектантство, ошибка героя, правитель-солнце, образ Петербурга // Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: современное состояние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2026. Т. 1. С. 263–461.

16. Сараскина, 2012 — *Сараскина Л.И.* Пушистые и когтистые компаньоны человека у Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011. Великий Новгород, 2012. С. 325–341.

References

1. Vogue, E.M. de. *Sovremennye russkie pisateli: Tolstoi — Turgenev — Dostoevskii* [*Contemporary Russian Writers: Tolstoy — Turgenev — Dostoevsky*]. Moscow, Tipografiia V.F. Rikhter Publ., 1887. 60, 72, 73 p. (In Russ.)

2. Volchek, O.E. "Lichnost' i tvorchestvo F.M. Dostoevskogo v rannei retseptsii frantsuzskikh pisatelei (1885–1923)" ["Personality and Creative Work of F.M. Dostoevsky in the Early Reception of French Writers (1885–1923)"]. Panova, O.Iu., editor. *Stat'i o frantsuzskoi literature: Sbornik stat'ei k 100-letiiu L.G. Andreeva* [*Articles on French Literature: A Collection of Articles Dedicated to the Centenary of L.G. Andreev*]. Moscow, Litfakt Publ., 2022, pp. 298–316. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Druzhinin, P.A. *Dostoevskii v XX veke: neizvestnye dokumenty i materialy* [*Dostoevsky in the 20th Century: Unknown Documents and Materials*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2025. 592 p. (In Russ.)

5. Zolotonosov, M.N. *M/Z, ili Katamorane. Rasskaz Polia Morana "Ia zhgu Moskvu" s kommentariiami* [*M/Z, or Katamorane. Paul Morand's Story "I Am Burning Moscow" with Commentary*]. Translated by M. Iasnov. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1996. 132 p. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. *Kharakterologiia Dostoevskogo. Tipologiia emotsional'no-tsennostnykh orientatsii* [*Dostoevsky's Characterology. A Typology of Emotional-Value Orientations*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. "'Un chevalier parfait!' O sootnoshenii khristianskoi i gnosticheskoi filosofii v tvorchestve Dostoevskogo" ["'Un chevalier parfait!' On the Relationship between Christian and Gnostic Philosophy in Dostoevsky's Work"]. *Novyi mir*, no. 4 (1164), 2022, pp. 159–165. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. "Kak i zachem chitat' Dostoevskogo?" ["How and Why to Read Dostoevsky?"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 27–37. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-27-37

9. Kasatkina, T.A. "Chelovek li zhenshchina? O 'smeshnoi i nevazhnoi' ssylke na zhurnal i knigu v 'Prestuplenii i nakazanii' Dostoevskogo" ["Is a Woman a Human Being? On a 'Funny and Unimportant' Reference to a Journal and a Book in Dostoevsky's *Crime and Punishment*"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 23, no. 3, 2025, pp. 164–196. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. "Poslednii put' i posmertnaia sud'ba Svidrigailova" ["Svidrigailov's Final Journey and Posthumous Fate"]. *Novyi mir*, no. 1 (1209), 2026, pp. 203–215. (In Russ.)

11. Lorchenkov, V.V. "Predislovie perevodchika" ["Translator's Preface"]. Moran, P. *Russkaia Evropa Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Russian Europe*]. Translated and with commentary by V.V. Lorchenkov. Moscow, Ruinaissance Publ., 2026, pp. 3–20. (In Russ.)

12. Moran, P. *Russkaia Evropa Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Russian Europe*]. Translated and with commentary by V.V. Lorchenkov. Moscow, Ruinaissance Publ., 2026. 136 p. (In Russ.)

13. Podosokorskii, N.N. "'Reabilitatsiia' F.M. Dostoevskogo v period ottepeli" ["The 'Rehabilitation' of Fyodor Dostoevsky during the Thaw"]. *Novyi mir*, no. 8 (1192), 2024, pp. 162–176. (In Russ.)

14. Podosokorskii, N.N. "Istoriia v tvorchestve F.M. Dostoevskogo. Kak istoricheskie realii sozdaiut v khudozhestvennykh proizvedeniiakh dopolnitel'nyi siuzhet" ["History in the Work of Fyodor Dostoevsky. How Historical Realities Create an Additional Plot in Literary Works"].

Kasatkina, T.A., editor. *Avtorskie teorii tvorchestva* [*Authorial Theories of Art*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 273–391. (In Russ.)

15. Podosokorskii, N.N. "Roman F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie' v svete napoleonovskogo mifa: zakonodateli chelovechestva v teorii Raskol'nikova, russkoe sektantstvo, oshibka geroia, pravitel'-solntse, obraz Peterburga" ["Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in the Light of the Napoleonic Myth: Legislators of Humanity in Raskolnikov's Theory, Russian Sectarianism, the Hero's Error, the Ruler-Sun, the Image of St. Petersburg"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie": sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky's Novel* Crime and Punishment*: Current State of Research*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 263–461. (In Russ.)

16. Saraskina, L.I. "Pushistye i kogtistye kompan'ony cheloveka u Dostoevskogo" ["Fluffy and Clawed Human Companions in Dostoevsky"]. *Dostoevskii i sovremennost'. Materialy XXVI Mezhdunarodnykh Starorusskikh chtenii 2011* [*Dostoevsky and the Present Day. Proceedings of the 26th International Staraya Russa Readings 2011*]. Velikii Novgorod, 2012, pp. 325–341. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 28.03.2026
Одобрена после рецензирования: 29.04.2026
Дата публикации: 25 June 2026

The article was submitted: 28 Mar. 2026
Approved after reviewing: 29 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2026 № 2

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311 (Print)
ISSN 2712-8512 (Online)

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Компьютерная верстка: А.Б. Башкова
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

16+

Подписано в печать 15.06.2026
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 24,5
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н